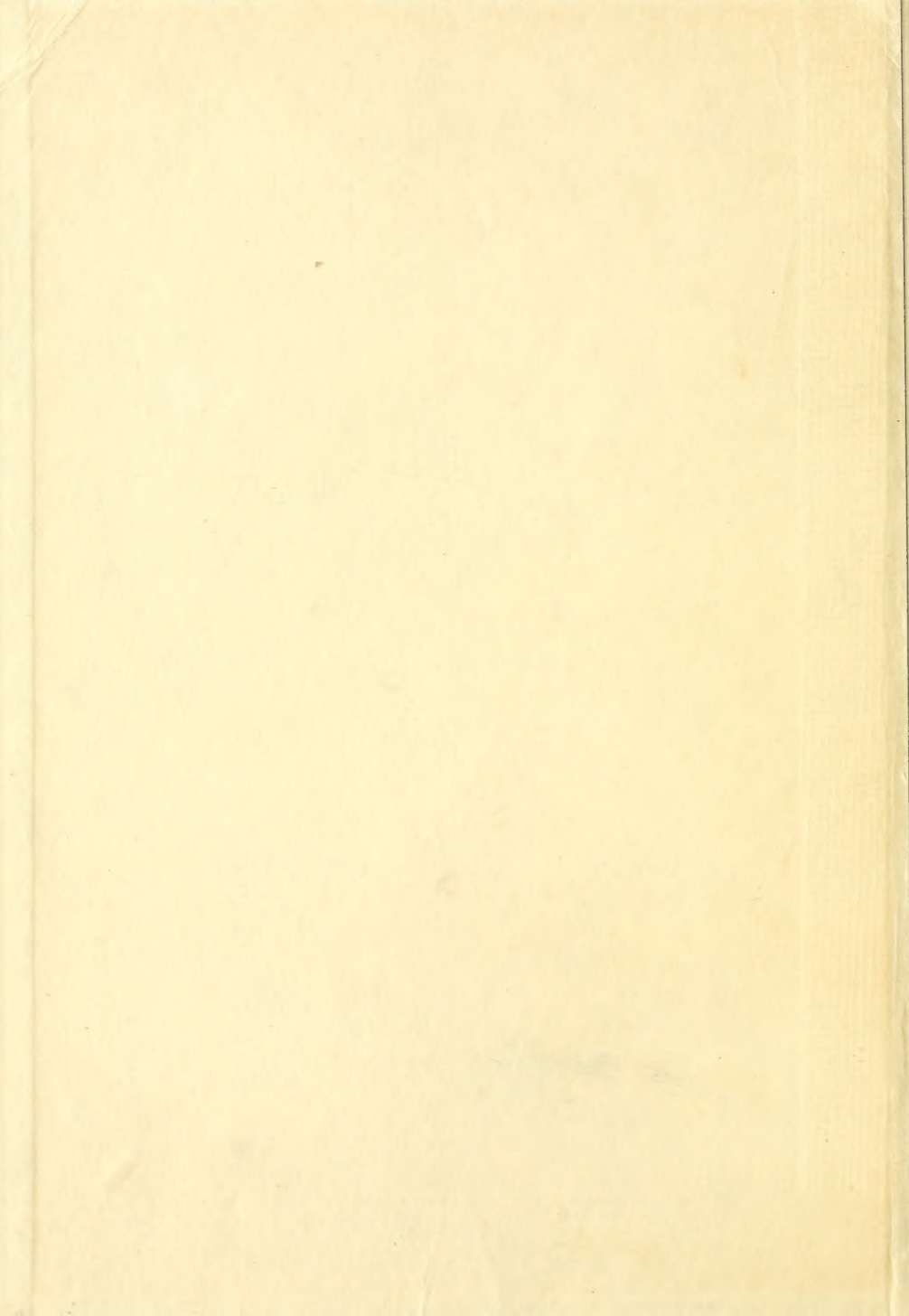


# DIE GRIECHISCHE PLASTIK

~ VON PROFESSOR EMANUEL LÖWY ~

NB  
90  
L6  
Bd.1



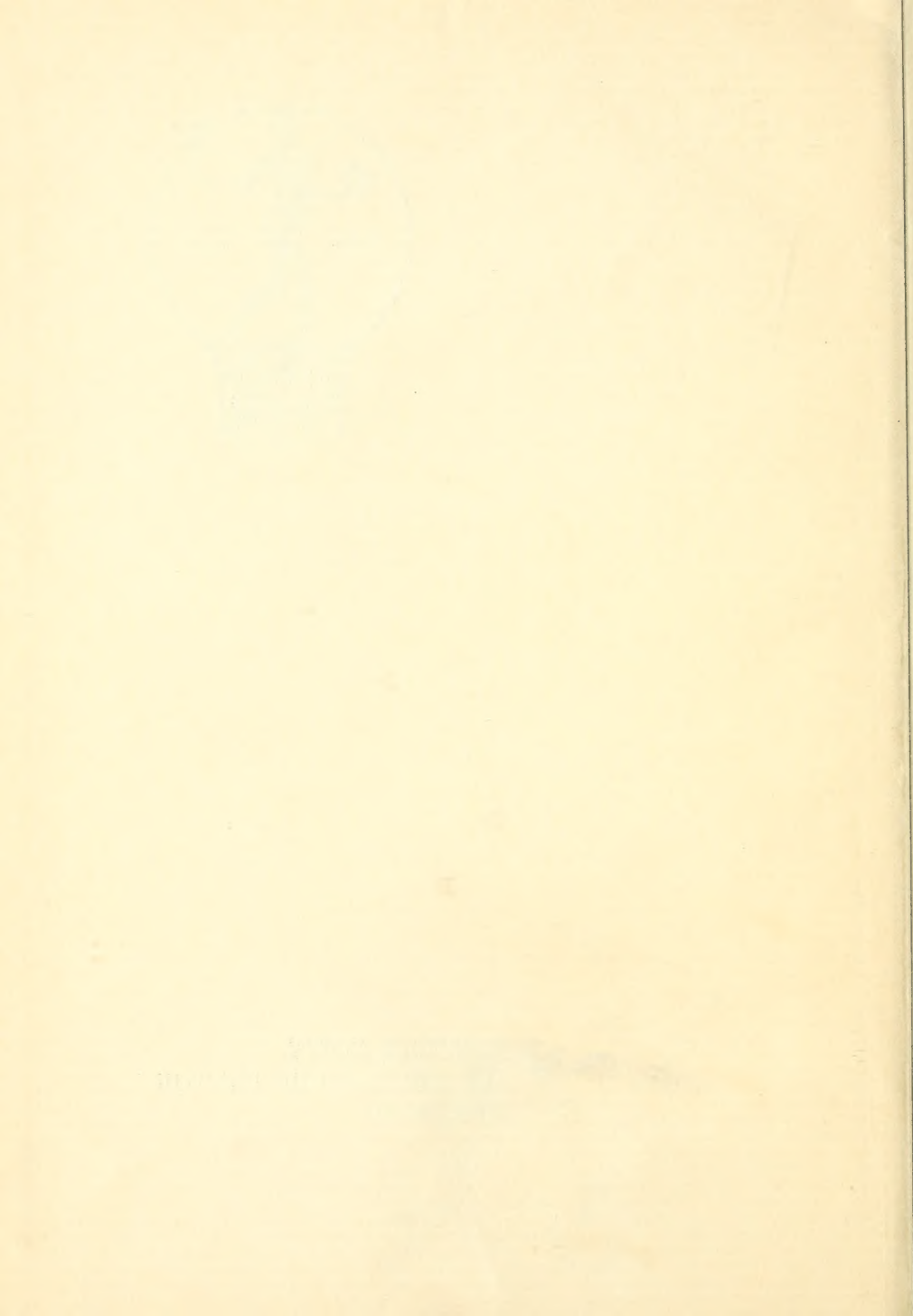




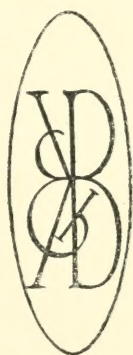


EMANUEL LÖWY  
DIE GRIECHISCHE PLASTIK  
TEXTBAND

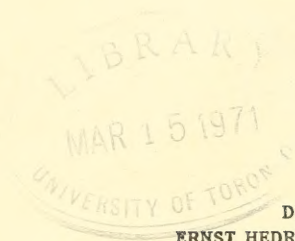




DIE GRIECHISCHE  
PLASTIK  
VON PROF.  
EMANUEL  
LÖWY



LEIPZIG 1911  
VERLAG VON KLINKHARDT UND BIERMANN

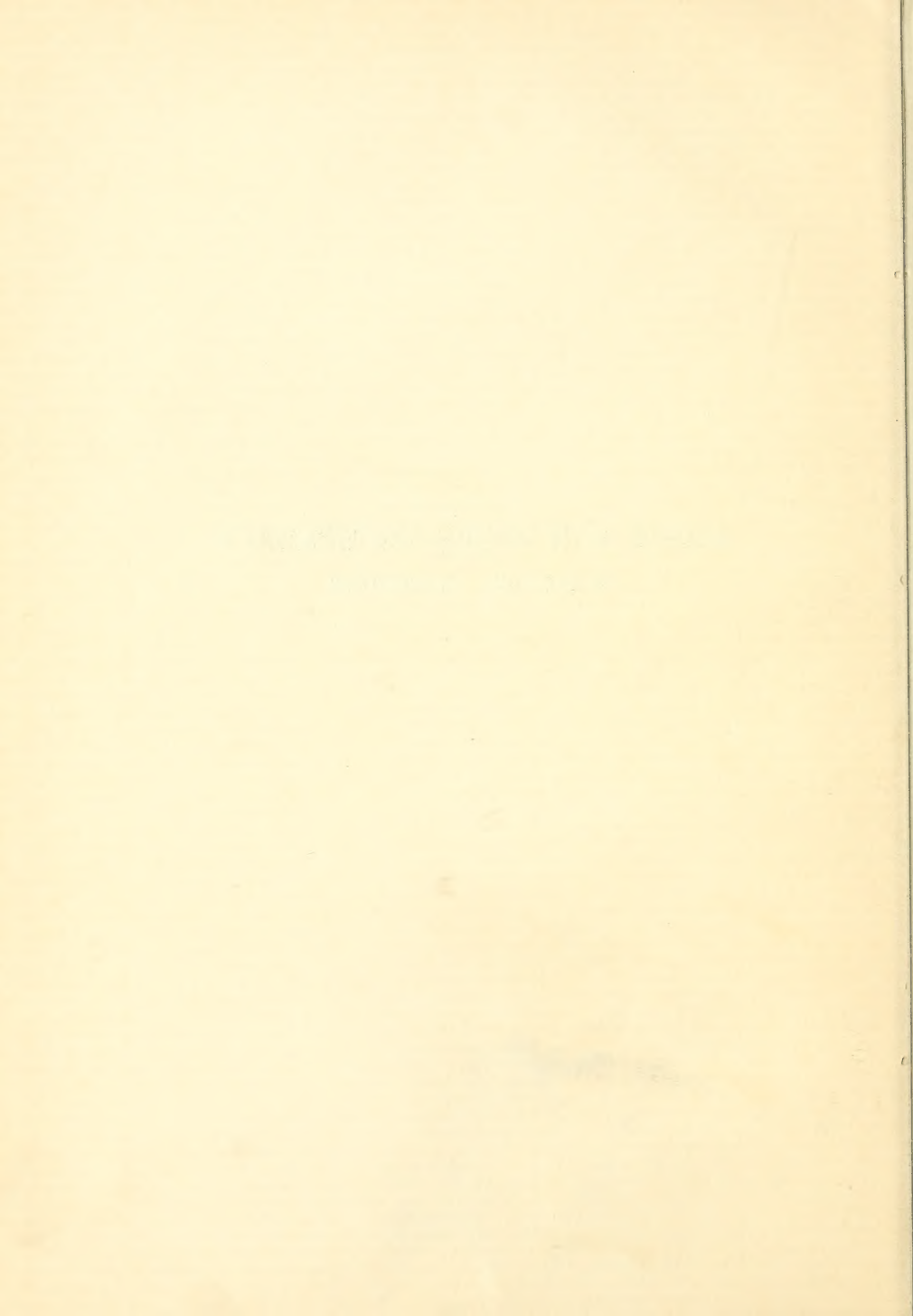


DRUCK VON  
ERNST HEDRICH NACHE, G.M.B.H.  
LEIPZIG

NB  
90  
26  
Bot 1



MARIE VON EBNER-ESCHENBACH  
IN INNIGER VEREHRUNG



## INHALT

I. Die archaische Zeit . . . . .	Seite 1
II. Phidias und die Bildwerke des Parthenon . . . . .	„ 30
III. Skopas und Praxiteles . . . . .	„ 65
IV. Lyfipp und die hellenistische Plastik . . . . .	„ 99
Register . . . . .	„ 139

Die eingeklammerten  
Nummern verweisen  
auf die Abbildungen  
::: des Tafelbandes :::

I  
DIE ARCHAISCHE ZEIT





**B**ald nach der Mitte des siebenten Jahrhunderts vor Chr. treten uns auf griechischem Boden die ersten Erzeugnisse jener statuarischen Kunst entgegen, die wir von da ab in nahezu ununterbrochener Kette bis an das Ende des Altertums verfolgen können. Dem Ausgange des genannten Jahrhunderts, etwa 600 vor Chr., gehört eine Marmorstatue an, die vor Jahren auf der Insel Delos unter den Trümmern des Tempels der Artemis gefunden wurde (1): eine weibliche Gestalt in gegürtetem, dicht anliegendem Kleide, mit symmetrisch auf beide Schultern herabhängenden Locken. Einst trug sie Bemalung; jetzt, wo die Farben bis auf schwache Spuren verschwunden sind, empfinden wir um so mehr die schemenhaft-einförmige glatte, leeren Flächen, die nur an den Umrissen einige Rundung zeigen, wie die Starrheit in Haltung und Aufbau der Figur mit ihren aneinander geschlossenen Füßen und gleichmäßig gefenkten Armen. Was stellte sie vor? Artemis oder die Stifterin, eine Frau aus Naxos, die nach der an der linken Seite eingegrabenen hochaltertümlichen Inschrift diese Statue der Göttin als Weihgeschenk dargebracht hat? Das eigene Bild den Göttern, gleichsam in Vertretung des Lebenden zum Dienst oder zu dauerndem Schutze zu weihen, war ein im Altertum nicht seltener Brauch. Die Antwort gaben wahrscheinlich die Gegenstände, welche die Gestalt einst in den Händen hielt: das künstlerische Motiv als solches

gestattete die eine wie die andere Verwendung. Ganz die gleiche Statue, wenn auch in verschiedenen Graden von Rundung und Körperlichkeit, besitzen wir noch in anderen Exemplaren aus Delos, Böotien (2), Olympia (3) und sonstigen Orten, zum Teil aus Heiligtümern verschiedener Gottheiten: das Motiv ist also ein allgemeines, eine Formel, die, einmal gefunden, von der Kunst für die Darstellung der weiblichen Gestalt im allgemeinen verwendet wurde, wobei die bestimmtere Bezeichnung dem Beiwerk überlassen blieb.

Es fehlt nicht am männlichen Gegenstück. Bei einem Volk, das, wie die Griechen, Götter und Heroen in idealer Nacktheit sich vorstellte, gymnastisches Verdienst mit Statuen lohnte und selbst in der Grabfigur eines jung Verstorbenen vor allem seine Eigenschaft als Palästrit hervorhob, bot sich der Statuenkunst keine zweite Aufgabe so stetig, wie die Darstellung des turnerisch ausgebildeten nackten männlichen Körpers. So begreifen wir die große Zahl noch heute erhaltener nackter männlicher Gestalten altertümlichen Stiles, überwiegend jugendlich und bartlos, in der Bedeutung sei es sterblicher Jünglinge, wie auch des ewig jugendlichen Gottes Apollon. Zum Teil stammen diese Statuen aus Apolloheiligtümern oder ihre übermenschliche Größe erweist sie als göttlich; in einigen Fällen ist durch ihre Herkunft von Gräbern die Beziehung auf sterbliche Jünglinge gesichert. Kaum eine Gegend Griechenlands ist in der Reihe unvertreten, und überraschend ist die Gleichmäßigkeit aller dieser Gestalten (4–6) in der steifen, aufrechten Haltung, die Arme gesenkt an den Schenkeln liegend, das linke Bein vorge setzt, die Füße

mit ganzer Sohle aufruhend, die langen Haare perückenartig angeordnet in regelmäßigen, „stilisierten“ Massen, die Augen weit geöffnet, mit gehobenen Brauen, der Mund fast immer zu einem Lächeln verzogen. Wie verschieden untereinander auch diese Erzeugnisse verschiedener Werkstätten im einzelnen sind, in Sorgfalt und Geschicklichkeit wie in der Auffassung der Formen, sie stammen alle von einem gemeinfamen Vorbild. Und dieses Vorbild, wie das der zuvor betrachteten weiblichen Figuren, gehört nicht Griechenland an, sondern Ägypten, das eben in der eingangs bezeichneten Periode nach langer Abgeschlossenheit sich dem Verkehr mit den Hellenen wieder erschloß: auch wenn sich, was fraglich ist, die Griechen selbständig schon an den gleichen Aufgaben versucht hatten, mußten sie doch die Überlegenheit der um Jahrtausende älteren ägyptischen Kunst erkennen. Aber nicht stumpf gibt sich der Grieche seinem Vorbild gefangen. Es regt sich in ihm der eigene Geist, der ihn antreibt, das Fremde alsbald und immer weiter umzugestalten. Auf den ersten Blick erscheint z. B. jene Grabfigur von Tenea (6) noch rein ägyptisch in Haltung und Anordnung ihrer Glieder. Aber wie anders ist doch die Architektur des Körpers erfaßt, im Rumpf und allenthalben sonst das einzelne der Gesamtwirkung untergeordnet, der Brustkorb von den Weichteilen klar gefondert, auf die Betonung der Gelenke hingearbeitet und die ganze Gestalt in straffer, energischer Spannung hingestellt!

In beiden Fällen steht uns sonach das vor Augen, was wir einen Typus nennen: eine gegebene Form der Darstellung, welche den einzelnen bei seinem Schaffen

beherrscht und leitet. Und dieselbe Erscheinung wiederholt sich bei allen anderen statuarischen Gegenständen: so bei der laufenden (7. 18), sitzenden (8–9), gelagerten Gestalt, dem Reiter (10–11), dem Viergespann (12), dem Kalb- oder Widderträger („Kriophoros“) (13–14), so auch bei den Tieren, vor allem dem Löwen als Hüter von heiligen Orten, Palästen, Gräbern wie auch kostbarer Gegenstände, oder fabelhaften Mischwesen, wie Kentaur, Silen, Sirene und Sphinx (15–17), auch diese letzteren in schützender Verwendung. Immer verbindet die verschiedenen Exemplare Gemeinsamkeit des Urbilds. Sehr lehrreich liegt der Fall bei der Siegesgöttin Nike. Die Kunst leiht ihr Flügel und Laufbewegung, aber solange die Füße die Unterlage berühren, wird die Vorstellung des Fluges beeinträchtigt. Da kommt ein Künstler darauf, die Füße der Gestalt vom Boden zu lösen und die Stütze in das herabhängende Gewand zu verlegen: so macht es wirklich den Eindruck des Fliegens (18). Der kluge Einfall findet weite Nachahmung (19) und aus der Tat eines einzelnen entsteht ein Typus.

Soviel über die Anfänge, mit denen wir bereits ins sechste Jahrhundert, mit einigen der angeführten Beispiele sogar weit hinunter, vorgedrungen sind. Nun betrachten wir diese archaische Periode in der Zeit vollster Entwicklung, etwa in dem halben Jahrhundert, das die Perferkriege in sich schließt, 525–475 vor Chr. Sicher ist die Kunst bereits Herrin ihrer Mittel und wir dürfen erwarten, daß sie ihre Ziele und Bestrebungen deutlich zu erkennen gibt. Sehen wir



also, mit welchen Aufgaben ſie ſich nunmehr beſchäftigt. Da ſteht in erſter Reihe eine Schar von Jünglingen, nackt, in ſoldatiſch aufrechter Stellung, den Blick gerade nach vorn, ein Bein vorangeſtellt — kurz, jener alte „Apollo“typus, nur daß die Vorderarme, mit irgendwelchem Gegenſtand in den Händen, vom Körper gelöſt ſind und die ganze Haltung eine freiere iſt (20—23). Und nur wenig ſpäter verliert auch der Kopf ſeine Unbewegtheit und wendet und neigt ſich (24—25). An zahlreichen erhaltenen, verſchiedenen Schulen angehörigen Exemplaren läßt ſich der unausgeſetzte Fortſchritt der Kunſt in der Löſung dieſes Vorwurfs verfolgen. Wohl beſteht noch eine gewiſſe Starrheit in der Haltung des Ganzen und im Ausdruck des Geſichts, ſind die Haare und bei Figuren reiferen Alters der Bart ſtilifiziert. Aber dabei im Rumpf und in den Gliedern eine ſtaunenswerte Vertrautheit mit der Anatomie, ebenſo bei ruhigen wie bei bewegten Figuren. Beiſpiele für das letztere ſeien die Statuen der Tyrannenmörder Harmodios und Ariſtogeiton (26—27), welche die Athener gleich nach dem Abzug der Perſer in Erneuerung eines ſchon früher vorhandenen Denkmals errichteten (477 vor Chr.). Auch dieſe Figuren ſind nicht etwa ein erſtes Wagnis, ſondern gehören zu einem Typus, über den die Kunſt in mehrfacher Verwendung, als Zeus (28), Athena (29), Herakles (30), Krieger (31), ſchon ſeit längerer Zeit verfügt.

Anlage und Richtung dieſer Kunſt werden uns bereits deutlich. Nicht auf ſtets neue Erfindung geht

sie aus, sondern sie begnügt sich mit wenigen typischen Formen von weitester Verwendbarkeit. Diese sucht sie, wo es not tut, mit Veränderungen in Einzelheiten, jedem besonderen Falle anzupassen. Ganze Geschlechter von Künstlern wenden all ihr Mühen auf die stets befriedigendere Lösung desselben eng begrenzten Kreises von Aufgaben. Der noch so geringfügige Fortschritt des einen kommt allen zu statten, die Errungenschaften des Meisters vererben sich auf den Schüler, der ihnen eigene hinzufügt, und indem so unausgesetzt der in den Werken niedergelegte Vorrat von Beobachtung und Erfahrung sich steigert, gelangt die Kunst auf die geschilderte achtungsgebietende Stufe.

Freilich gilt das von der Beherrschung der Körperformen Gesagte nicht ohne Einschränkung. Es gilt im wesentlichen nur für das Knochen- und Muskelsystem, nicht aber für die Weich- und Fetteile oder die Haut, welche alle nur unvollkommen wiedergegeben sind, und erst ganz zum Schlusse unserer Periode begegnen wir vereinzelter Berücksichtigung der größeren Adern. Wie erklärt sich so auffällige Ungleichmäßigkeit? Der Blick, der so scharf eindringlich den Muskel- und Knochenbau erfaßte, ging achtlos an den Erscheinungen der Oberfläche vorüber? Die Erklärung liegt in folgendem. Das künstlerische Ideal des Mannes, und besonders des Jünglings, ist noch immer der Athlet, der vollkommen ausgebildete Wettkämpfer. Im Banne dieses Ideals betont die Kunst, bisweilen selbst mit Übertreibung, alle jene Elemente, in denen sich Kraft und Energie ausspricht, wie den Bewegungsapparat, die Schultern, den Brustkorb, die stramme Haltung,

die Spannung des Schultergürtels, das eingezogene Kreuz, und selbst im Gesicht überwiegt das Physische vor dem Geistigen. Was daneben für jene Charakteristik gleichgültig ist, bleibt unberücksichtigt.

Und damit fällt auch Licht auf das Verhalten dieser Kunst zu der Natur. Der Künstler geht nicht an die Natur heran, um ihre Eindrücke frei auf sich wirken zu lassen. Er bringt das Bild seines Gegenstandes schon im Geiste gestaltet mit und befragt die Natur nur für Einzelheiten, nur soweit sie ihm bei der Durchführung des schon feststehenden Bildes nutzen kann.

Wir sehen also: nicht von objektiver Wiedergabe der Wirklichkeit ist die beginnende griechische Skulptur geleitet. Und was wir vielleicht am meisten vermissen, ist jener geniale Zug, den wir bei allen Schöpfungen der Griechen von vornherein voraussetzen. Aber besteht Genialität nur in überfließender Erfindung, in spielender Leichtigkeit des Hervorbringens? Und nicht auch in dem Blick, mit dem diese Kunst in der Flucht der Linien die Punkte erfaßt, welche den Ausdruck der Form bestimmen, in dem sicheren Gefühl für Zusammenhang, das unbeschadet aller Unrichtigkeiten im einzelnen dem Ganzen überzeugendes Leben verleiht? Im echten Sinne künstlerisch ist der Fleiß und die sich auf das Kleinste erstreckende Liebe, die noch nach Jahrtausenden aus dem Werke sich dem Beschauer mitteilt, ist der Ernst, mit dem die Kunst unverdrossen immer aufs neue dieselben Aufgaben versucht. So gewähren uns auch bescheidene Werke reine Befriedigung. Wir empfinden sie als vollkommen, weil der Gleichklang zwischen Können und Wollen ein

vollkommener ist. Der Künstler wagt nichts, was in der Hauptsache nicht schon von ihm selbst oder von anderen erprobt wäre, und auch bei Neuerungen ist er des Gelingens sicher, denn er fügt sie einem oft bewährten Ganzen ein.

Gewiß, diese Kunst ist eine gebundene; aber sie steht darin nur im Einklang mit der sie umgebenden und bedingenden Welt. Denn auch diese ist noch durchaus gebunden: im religiösen Empfinden wie in der Herrschaft von Gesetz und Sitte, die das Benehmen und Aussehen des einzelnen bis ins kleinste regeln. Und auch der Würde der Gottheit entsprach am besten feierliche Ruhe, gemessene Haltung (32–33). Wo aber Handlung und Bewegung gefordert ist, da weiß sie die Kunst ihren Gestalten zu geben, nicht selten in überschäumendem Maß (30).

Bis zu welcher Höhe aber der beschriebene Weg zu führen vermag, das verkünden laut die Figuren von den Giebeldreiecken eines Tempels zu Ägina, die berühmten „Ägineten“, aus der Zeit etwa der Perferkriege (490–480 vor Chr.). Gegenstand der Darstellung sind sagenhafte Kämpfe der einheimischen Helden in zwei Kriegen gegen Troja, unter dem Beistand der Göttin Athena, welche, von den Kämpfern ungesehen, in der Mitte zugegen ist. Von keinem der beiden Giebel besitzen wir die Figuren vollzählig, und besonders groß sind die Lücken in dem Giebel der östlichen Vorderseite, der sich als Werk eines vorge-schritteneren Künstlers zu erkennen gibt. Die Ergänzung und Zusammenstellung, wie sie die Originale in der Glyptothek zu München zeigen (34), ist längst



als unrichtig anerkannt. Aber auch die auf Grund neuer Funde und Unterfuchungen kürzlich vorgefchlagene fcheint mir nicht völlig einwandfrei. Uns kommt es indeffen hauptfächlich auf die Figuren als folche an (35–39). Ganz archaifch ift noch die Athena (35) mit dem Widerfpruch in der feitlichen Richtung der Füße bei nach vorn gewandtem Körper und den flachgedrückten Zickzackfalten des Kleides: fie gehört zu einem Statuentypus, den wir weiterhin befprechen. Archaifch find ferner sämtliche Köpfe mit der Stilifierung der Haare in Ringellöckchen und dem durchgängigen gleichmäßigen Gefichtsausdruck, dem „äginetifchen“ Lächeln. Die Körper hingegen bekunden eine fo eindringliche Kenntnis des Nackten, daß (abgesehen von der fchon erwähnten Eigentümlichkeit in der Auffaffung der Oberfläche, welche übrigens nichts diefen Werken allein Zukommendes ift) ein Vergleich mit der Wirklichkeit, wie er tatfächlich vorgenommen wurde, nur in verhältnismäßig untergeordneten Einzelheiten Abweichung ergab. Und dabei find diefe Gefalten nicht ruhig, fondern in verchiedener Bewegung vorgeführt: die Kämpfer, welche vorwärts fchreitend die Lanze fchwingen (35), der Unbewaffnete, der mit vorgestreckten Armen die Waffen eines Gefallenen zu ergreifen fucht (36), die Bogenfchützen in kniender Stellung (37) – jeder einzelne nahezu vollkommen. Aber für diefe Vollkommenheit befitzen wir den Schlüssel: keines der angeführten Motive ift ein neues. Für die Vorkämpfer brauchen wir nur an das zu erinnern, was wir vorhin zu den Tyrannenmördern bemerkten. Und ähn-



lich steht es mit den meisten anderen Motiven: sie sind der Kunst schon seit geraumer Zeit für Wettkämpfer, Krieger, Götter und Helden geläufig und aus dieser nicht geringen Übung ist die Kenntnis erwachsen, die an den Ägineten mit Recht bewundert wird. Wir können auch eine Gegenprobe anstellen. Es gibt in diesen Giebeln Motive, für welche eine derartige Überlieferung fehlte, welche die Künstler für bestimmte Anforderungen des Raumes aus Eigenem zu erfinden genötigt waren, wie die Verwundeten und Sterbenden in den Ecken (38—39). Und welcher Unterschied zwischen den gezwungenen, unnatürlichen Verdrehungen der letzteren und der ruhigen Sicherheit der übrigen!

Aber auch die Giebelgruppen von Ägina können heute nicht mehr als der Höhepunkt des gereiften Archaismus gelten. Sie werden noch übertroffen durch ein in Delphi entdecktes Werk, ein ehernes Viergespann. Über die Person des Stifters, eines Siegers im Wagenrennen, gibt das Bruchstück der Inschrift von dem Sockel nicht sicheren Aufschluß. Man dachte danach an den syrakusanischen Herrscher Gelon, dessen Weihgeschenk der jüngere Bruder Polyzalos vollendet und aufgestellt hätte, oder an den König von Kyrene, Arkesilaos IV. Bei der ersteren Voraussetzung, welche jüngst neue Stütze erhielt, fiel die Errichtung kurz nach dem Jahre 480 vor Chr.; im anderen Falle rückte sie nahe an das Jahr 460. Annähernd vollständig ist nur die Figur des Wagenlenkers (40), gleich ausgezeichnet in der Modellierung wie in der Technik des Gusses. Jede Einzelheit ist

auf das Feinsinnigste empfunden: der Kopf mit den plastifch wiedergegebenen Wimpern, der beginnende Bartanflug, das Haar mit dem Löckchenflaum an Schläfen und Nacken, die leichte Einfenkung des letzteren, die Binde mit den fchlicht geknüpften Enden, die weiten Ärmel, in welche die Bruftbänder fchneiden. Wie über Natur geformt muten der Arm und die Füße an, die doch freihändiges Werk des Künstlers find. Daneben aber eine Menge Archaifches: ftrengere, fenkrechte Gewandfalten, die ftramme Haltung, die fstarke Entwicklung des Untergefichts, die dicken Lider, das dichte Anliegen der fchematifch gezeichneten Haare, die fchüchterne Führung der Enden der Binde. Und doch ift in all dem nirgends ein Mißklang: ja, gerade jene Refte archaifcher Gebundenheit erhöhen den Reiz, den diefe Figur ausübt. Es liegt in ihr wie jugendliche Befcheidenheit, die fich ihres hohen Wertes noch nicht bewußt ift. So erfcheint hier als Charakterifitik des Gegenftandes, was doch der Kunst eigener Charakter ift. Denn die genannten Eigenfchaften kommen ihr felber zu: auch fie hat nunmehr ein Können erreicht, mit deffen Äußerung fie noch befangen zurückhält; aber die Stunde ift nahe, in der fie es voll entfalten wird.

Wir find einfeitig dem männlichen Typus nachgegangen, wie er hauptfächlich in den feftländifchen und weftlichen Schulen, entfprechend dem hier herrfchenden Athletenideal, feine Ausbildung erfuhr, und haben dabei die weibliche Gefalt außer acht gelaffen. In demfelben Zeitraum, den wir zuletzt betrachtet, zu

Ende des sechsten und Beginn des fünften Jahrhunderts vor Chr., hat ein bestimmter weiblicher Typus vielfeitigste Verbreitung; allein die auf der Akropolis von Athen gefundenen Exemplare könnten für sich ein kleines Museum bilden. Sehen wir ihn etwas näher an (41–48). Bekleidet mit dünnem Chiton und einem auf verschiedene Weise befestigten Mäntelchen, geschmückt mit Arm- und Halsband und Ohrgehängen, das herabwallende Haar mit Binde oder Diadem umwunden, ein Lächeln auf den Lippen, im Schreiten innehaltend und den Saum des Gewandes mit der einen Hand aufnehmend, während die andere eine Blüte oder Frucht oder anderes Abzeichen dem Beschauer entgegenhält: also bieten diese Gestalten, an denen nicht felten noch lebhafte Spuren der einstigen reichen Bemalung vorhanden sind, ein Bild des zierlichen und koketten Anstandes der in Sitten und Prachtliebe sich mit dem Orient berührenden Griechen des Ostens, in deren Bereich man den Typus entstanden denkt. Wirklicher Mode und Gewohnheit mögen die ausge schnittenen und gefältelten Gewandfäume, die Hängelocken, die stereotype Armhaltung ihre Anregung verdanken. Aber schwerlich war darum die Wirklichkeit eine so feste und unveränderliche. Keine künstliche Zurichtung konnte das Haar so weit von seinem natürlichen Aussehen entfernen, die Falten der Gewänder, aller Bewegung der Trägerin zu trotz (46), so unverrückbar steif und anliegend erhalten. Auch hier schwebt dem Künstler ein Ideal vor, das Ideal weiblicher Anmut, und so betont er alles, was dessen Ausdruck dienlich sein kann, Rundheit, Weichheit, Glätte.

Aber ganz in diesem Ideal befangen, unterläßt er es, die Natur vergleichend zu befragen, verfällt er in Tüftelei und Übertreibung. Dazu ein Material, das an sich schon zur Herausarbeitung des Schwellenden oder zart Bewegten verleitet, wie der Marmor, und wir begreifen, wie leicht hier der Zusammenklang des Ganzen verloren geht und die gewollte Anmut zur Manier und Geziertheit wird (47—48).

Und doch, der Genius der griechischen Kunst verleugnet sich auch hier nicht. Es gibt Köpfe dieses Typus von überraschender Frische des Ausdrucks (49 bis 50). Nicht daß nicht auch sie zahlreiche Unrichtigkeiten aufwiesen in der Führung des Kinn- und Wangenumrisses, dem Schnitt des Mundes, der Zeichnung der Augen mit den noch immer nicht unterschiedenen oberen und unteren Lidern, dem vorquellenden Augapfel, in dem Zusammenfallen der Augenbrauen mit dem Augenknochenrande, in der Gestalt der Stirne, der Bildung der Haare: aber bei all dem sprüht aus diesen Köpfen ein lebendiger Geist von Laune und Munterkeit, der jeden von ihnen fast wie ein wirkliches individuelles Wesen empfinden läßt. Schon kündigt sich hier die attische Kunst an, der es beschieden ist, die raffinierte Anmut der ionischen Form mit wärmster, feinst beseelter Innerlichkeit zu vermählen.

Zwei Richtungen also gehen in dieser Periode der Kunst nebeneinander: eine ernste, strenge, unablässig beobachtende und vervollkommende, und eine heitere, die sich der Form als solcher freut. Verfolgen wir



die letztere noch einen Schritt weiter. Die Wiener Sammlung besitzt die Statue einer Amazone (51), die Nachbildung eines Originals aus der Zeit etwa um 470—460 vor Chr.: Penthesileia, die Königin der Amazonen, die, von Achill tödlich getroffen, zusammenbricht. Auch in der Kopie herrscht noch die größte Anmut und liebevollste Meißelführung. Das in Todesermattung gefenkte Köpfchen, das gewellte Haar mit den Löckchen an der Stirne, die nach den Schläfen zu immer größer werden, der Treppensaum des Gewandes, in jeder Wendung für sich empfunden, Busen und Schenkel durch das Kleid hindurch schwellend. Aber wie bereitwillig wir auch hier die widernatürlich seitliche Biegung der Gestalt, die nach aller Heftigkeit des Kampfes festgeschlossene Masse der Haare archaischer Naivität zugute halten mögen: schwerlich werden wir es glauben wollen, daß ein Künstler, der die Körperformen so nachfühlend zu gestalten wußte, kein Auge besessen habe für das Unnatürliche jener Gewandfüme, des regelrechten Hin und Her der Falten unter der rechten Brust, ihrer Spannung unter der linken. Nein, in diesen archaischen Formen selber liegt so viel Reiz, sie entsprechen so völlig dem Empfinden einer kindlichen Welt, daß wir es durchaus verstehen, wenn die Kunst sich nur schwer von ihnen trennt und sie auch dann noch festzuhalten sucht, da ihr Verschwinden unabwendbar geworden war.

Denn jene selbe Zeit, in der noch mancher Meister in der alten Weise der Zickzackfalten, der Ringellockchen, des Kinderlächelns zu schaffen fortfuhr, sah auf dem Boden Griechenlands Schöpfungen erstehen,

in denen ein gänzlich verändertes Verhältnis zur Wirklichkeit ſich auspricht. Ein Verein folcher Werke iſt uns erhalten in den Skulpturen, die einſt den Tempel des Zeus zu Olympia ſchmückten.

Die Einweihung des Zeustempels (52) fand im Jahre 456 vor Chr. ſtatt. In den unmittelbar vorhergehenden Jahren wurden aller Wahrfcheinlichkeit nach die Giebelſtaturen angefertigt, welche neuere Ausgrabungen zum größten Teil wieder ans Licht gebracht haben, allerdings in zahllofen Bruchſtücken, die erſt durch mühevollſe Zufammenſetzung ein in der Hauptſache gefichertes Bild des urſprünglichen Ganzen ergaben.

Gegenſtand des vorderen Giebels, jenes der Oſtſeite (53), iſt die Vorbereitung zu der Wettfahrt zwiſchen dem König Oinomaos und Pelops, dem jugendlichen Helden göttlicher Abkunft, dem mit dem Sieg die Hand der Königſtochter und die Herrſchaft des Landes beſchieden iſt: eine Landesſage, die an einer Stätte des Wettkampfs, wie Olympia, ſinnbildliche Bedeutung gewann. In der Mitte des Giebels ſehen wir Zeus als Gottheit des Tempels und zugleich als Schirmherrn der Eide, wie ein folcher eben von den beiden Wettbewerbern geſchworen wurde, die ihm zunächſt zur Rechten und Linken ſtehen, feierlich, mit gefenktem Blick, vom Ernſt des Augenblicks durchdrungen. Weiter rechts, Oinomaos zur Seite, ſeine Gemahlin Sterope mit der Schale für das Spendeopfer, und neben ihr iſt wahrſcheinlich das Mädchen einzufetzen, das in dem abgebildeten Ergänzungsvorſchlag



die vorletzte Stelle zur Rechten einnimmt: eine Dienerin, welche kniend der Königin die Sandale zurechtmacht. Auf der anderen Seite des Oinomaos Tochter Hippodameia, ganz in Gedanken verloren. Weiterhin auf beiden Seiten die Viergespanne mit ihren Lenkern. In dem Greife rechts wollen einige den Seher des Oinomaos erkennen, welcher das nahe Geschick seines Herrn, den tödlichen Sturz aus dem Wagen, voraussieht. Noch weiter Pferdeknechte in verschiedener Handlung oder auch, wie jene der Giebelecken, einfach zusehend.

Im westlichen Giebel (54) ist der Kampf dargestellt, der bei dem Hochzeitsmahl des Peirithoos, Königs des nordgriechischen Volksstamms der Lapithen, zwischen diesen und ihren Gästen, den Kentauren, entbrannte. Vom Weine trunken, legen die Kentauren Hand an die Frauen. Zu ihrem Schutz erheben sich mit in der Eile ergriffenen Gegenständen die Lapithen, ihnen voran Peirithoos mit seinem Freunde Theseus, um, der eine die Braut, der andere ihre Mutter zu befreien, welche sich nach Kräften gegen die Unholde wehren. Ebenso die anderen Frauen, denen Griechen zu Hilfe eilen; auch der jugendliche Weinschenk ringt mit einem Kentauren. In den Giebelecken ducken sich erschrockene Mägde. Aber in der Mitte, noch von keinem gesehen, erscheint Apollo, und seine drohende Gebärde gibt uns die Zuversicht, daß das freche Wagen zurückgewiesen wird.

Um uns Rechenschaft darüber zu geben, welche Stelle im Fortschritt der Kunst diesen Werken zukommt, beginnen wir mit dem östlichen Giebel. An Neuheit fehlt

es hier nicht. Zunächst in der Bildung der Gefichter und des Nackten. Sie enthalten wohl noch Refte archaifcher Gewöhnung in Augenlidern, Bart und Haar, in einigen anatomifchen Einzelheiten, aber im Ganzen herrfcht unverkennbar ein Streben nach größerer, unbefangenerer Natürlichkeit.

Wenden wir uns zu den Motiven. In dem Zeus (55) und den beiden Helden der Mitte (56—57) fetzt fich der Typus der ftehenden nackten Mannesgeftalt fort, allerdings mit der Variante des in die Hüfte gefützten Arms; wirklich neu ift hier nur das Gewand des Zeus, von dem weiterhin die Rede fein foll. Ebenfo gehört die Königin Sterope (58) zu einem fchon vorher bestehenden Typus, den wir aus einer Anzahl anderer Schöpfungen kennen (60—61) und von dem eine Abwandlung auch die Braut Hippodameia (59) vorftellt. Alle übrigen Figuren, mit Ausnahme der knienden (62), bieten neue Erfindung. So jener Mann vorgerückteren Alters, der in der Abbildung des Ganzen (53) vor den Roffen des Oinomaos auf dem Boden fitzt, jener andere fchon vorher erwähnte, der nachdenkend die Hand an das Kinn gelegt hat (63), der hodkende Burfch (64) und die beiden Männer in den Giebelecken (65—66).

Aber das Neue liegt nicht bloß in den Bewegungen als folchen, fondern in dem Geift, von dem fie eingegeben find und den fie ihrerfeits den Gefaltten verleihen. Das Motiv des hodkenden Burfchen (62) entfpricht der Art naturwüchfiger, ungebildeter Perfonen, wie auch das Stöbern feiner Hand zwifchen den Zehen gewiß nicht von guter Sitte zeugt. Bäuerifch plump

ist die Haltung der beiden auf dem Boden Hingestreckten (65–66), besonders desjenigen zur Rechten (65), der, wie ein Kuhhirt auf dem Grase hingelagert, kaum den Kopf aufhebt, um zu schauen. Noch mehr, ihre ganze Körperbildung trennt diese Menschen von jener Sphäre idealer Vornehmheit, in der die griechische Kunst sich bisher bewegte. Bis zu dieser Zeit hatte die Kunst das Greisenalter stets nur würdig dargestellt. In dem sinnenden Mann (63) erscheint es ohne Beschönigung: fettleibig, die schlaffe Haut gefurcht, die Stirne kahl und runzlig. Der hockende Junge (64) ist von gesundem, kräftigem, aber plebejischen Körper. Und die äußerste Figur rechts, von unsagbar gemeinem Typus, hat im Gesichtsausdruck geradezu etwas Blödes (65).

Die Frage drängt sich auf, warum der Künstler zu solchen Typen und Motiven griff. Wollte er die Gestalten damit als untergeordnet, dienend bezeichnen? Es sind aber doch immerhin mythologische Personen, Teilnehmer einer feierlichen Handlung, und diese Erklärung trafe auch nicht alle Figuren, zum mindesten nicht den sinnenden Greis (63), sei dieser nun der Seher des Königs oder, wie viele meinen, sein Wagenlenker Myrtilos, dem die Sage in diesem Wettkampf eine hervorragende, mit solcher Charakteristik schwerlich vereinbare Rolle zuweist. Und in jedem Falle, welche Nötigung bestand, den Pferdeknechten und Stalljungen mit ihrem niedrigen Geben einen so breiten Raum in der Szene anzuweisen, wo sie großenteils ja doch müßig sind? Zweifellos spricht sich hier eine Neigung des Künstlers

aus. Ihm find folche Typen und Motive begegnet und machten auf ihn Eindruck, und fo bringt er fie in feinem Werke an, ohne viel zu fragen, wie gut oder fchlecht fie dahin paffen.

Was von den menfchlichen Typen, gilt auch von den Pferden (67); ftatt edler Renner erblicken wir tüchtige, aber gewöhnliche Arbeitspferde.

Gehen wir zu den Gewändern. In jenen der beiden königlichen Frauen (58—59) herrfcht eine gewisse Strenge, die aber bei dem Peplos aus fchwerer Wolle durch die Natur des Stoffes gegeben ift. Hand in Hand damit geht, namentlich in dem Peplos Hippodameias (59), ein Streben nach fchlichter Treue in der Wiedergabe der Erfcheinungen. In noch viel höherem Grade fällt bei den anderen Figuren Natürlichkeit des Gewandes auf, ganz befonders bei dem Greis (63) und dem kauernenden Knaben (64). Zum erftenmal in der griechifchen Kunft gewahren wir hier frei bewegte Gewänder, in vollem Gegenfatz zu den künstlich gefteiften, geplätteten, gewaltfam den Trägern anliegenden der vorhergehenden Zeit. Gegenüber dem vorhin befchriebenen weiblichen Typus (41—51) mit den Treppenfäumen, den bald geradlinigen, bald gekrümmten, parallelen oder konvergierenden, aber immer fchematifchen Faltenrücken ftellt fich hier der Stoff natürlich dar, die Oberfläche bietet, wie in Wirklichkeit, Erhebungen, Senkungen, Quetschung, Brechung, Übereinanderfchichtung.

Freilich, prüfen wir diefe Gewänder näher, fo ftößen wir doch auf manches nicht leicht Verftändliche. Bei dem Knaben (68) z. B. gehen die Falten des Mantels

auf dem linken Arm in der Höhe des Handgelenks strahlenförmig auseinander, wie wenn darunter eine Erhebung wäre, die ihren Fall aufhielte: aber es ist nicht leicht, sich vorzustellen, was dieses Hemmnis sein könnte. Das Motiv wäre an sich sehr wohl möglich, aber wie es der Künstler anbringt, ermangelt es der Begründung. In derselben Figur bilden die Partien des Mantels, die von dem Bein und dem linken Arm herabkommen, bei der Begegnung eine scharfe Kante: einzeln genommen, ist gegen die Motive nichts zu sagen, aber ihre Verbindung ist unmöglich. Ähnliches wiederholt sich bei dem knienden Mädchen (62). Bei den gelagerten Figuren ist die Bewegung der Gewandfäume richtig beobachtet; doch hält sich ihr Verlauf unwahrscheinlich an den Körperumriß gebunden (65 bis 66). Und was die Falten selbst betrifft, so ist es ein unleugbares Verdienst des Künstlers, daß er ihre Körperlichkeit erfaßt hat, die Scheidung in Berg und Tal, die Bildung von „Augen“. Aber betrachten wir bei dem Mädchen (62) die Partie den Unterschenkel entlang, bei dem kahlköpfigen Greis jene, welche die Hüfte umhüllt (69): die „Augen“ sind hier überall willkürlich verstreut, sie treffen auch an Stellen zusammen, wo es in der Wirklichkeit nicht geschehen könnte. Und umgekehrt würde die Textur des Wollstoffes mehr als eine Einfenkung erfordern, wo hier ungebeugt harte Faltenrücken sind. Kurz: der Künstler hat die Erscheinung des Gewandes beobachtet und meinte wohl, er habe sie ganz erfaßt. Aber seine Beobachtungen dringen nicht in die Tiefe, er ist sich nicht über die Ursachen klar geworden, welche die



Faltenbildung im wirklichen Stoffe bedingen, nicht über den Zusammenhang zwischen der Bewegung des Gewandes und dem darunter befindlichen Körper. Was er wiedergibt, ist nicht die Erscheinung in ihrer Gänze, sondern Erinnerungen, Einzeleindrücke.

Alles im vorstehenden Dargelegte ist von der vorhergehenden Kunst im Wesen verschieden. In dieser herrscht die Auswahl, die zurückhaltende Prüfung, die Scheu vor allem grundsätzlich Neuen: hier hingegen Natürlichkeit um jeden Preis. Und vielleicht bietet gerade dieser Gegensatz die Erklärung für die Erscheinung, welche die Skulpturen von Olympia in der Kunstgeschichte darstellen. Die archaischen Formen, mußten sie in ihrer Gleichförmigkeit nicht schließlich ermüden? Wir genießen sie, wir wissen die Feinheit ihres inneren Lebens zu schätzen, den liebevollen Fleiß, die Genauigkeit und Gewissenhaftigkeit, alle jene sittlichen Eigenschaften, die der archaische Statuenbildner in sein Werk hineinlegte. Aber wir werden auch begreifen, wie früher oder später den antiken Künstlern die ungeheure Kluft bewußt werden mußte, welche diese Formen von der Wirklichkeit trennt. Der Tag mußte kommen, an dem die strenge Zucht des Archaismus wie unerträglicher Zwang sich fühlbar machte; an dem der so beschränkte Kreis von Gegenständen und Motiven sich als arm erwies gegenüber der unbegrenzten Mannigfaltigkeit der Natur; an dem alle diese anmutigen und zierlichen Schöpfungen, diese ganze stilisierte und konventionelle Welt wie gekünstelt, falsch und unwahr erschien. Und werden wir uns



wundern, wenn auf diese Entdeckung der Natur einzelne Künstler ein wahrer Durst nach Natur ergriff und man ihrer um so ficherer habhaft zu werden glaubte, je mehr man sie in der Abwendung von allem Bisherigen suchte, und so an die Stelle der feierlich vornehmen Typen des Archaismus andere setzte, die man aus der Sphäre des Niedrigen holte, an Stelle der peinlich abgewogenen, von der Tradition mit Ehrwürdigkeit umgebenen Motive jene, welche der Zufall bot, an Stelle der Auslese den erstbesten Eindruck, den Impressionismus?

Wir sagten das Wort, das wohl schon lange dem Leser auf den Lippen schwebt: die Bezeichnung einer auch heute noch nicht ganz überwundenen Richtung der zeitgenössischen Kunst, die, als sie auftrat, viele um die Zukunft der Kunst bangen ließ. Der Vergleich ließe sich vielleicht weiterspinnen. Doch unser Vorhaben ist ja ein geschichtliches, rückwärts schauendes. Und demgemäß gewährt es die Pflicht wie den Vorteil, die geschichtliche Erscheinung in ihrer beiderseitigen Verknüpfung, nach oben und nach unten, zu fassen. Aus welchen Voraussetzungen die geschilderte Bewegung in der griechischen Kunst hervorging, haben wir erörtert; die Folgezeit soll uns noch beschäftigen.

Noch ist aber die unmittelbar begonnene Aufgabe nicht beendet: unserer Betrachtung erübrigt noch der ganze westliche Giebel. Auch hier gewahren wir abermals Fortschritt. Sehen wir von den drei Figuren in der Mitte ab, so begegnen wir lauter neuen Motiven (54). Und diese sind voll Kraft und Lebendig-

keit. Wilde Leidenschaft auf der einen Seite, hartnäckiger Widerftand auf der anderen, und beides mit Mannigfaltigkeit der Erfindung. Aber nicht bloß das. In der Wiener Amazone (51), die nach äußerftem Kampfe hinfinkt, find die Haare einheitlich zusammengehalten. In diefem Kopf einer Lapithin (70) hingegen fehen wir unter der Faufte des Kentauren die Haare fich lösen. Bei jener verharrt das Gewand in tadellofer Ordnung. Hier im Giebel öffnen fich die Frauengewänder, deren Agraffen aufgefprungen find (71), die Mäntel der Männer find hinabgefunken und werden nur durch die Beine aufgehalten (72). Im erfteren Falle alfo, wie überhaupt in der archaifchen Kunst, hat der Künftler fich nicht in die Situation hineinverfetzt, fondern bleibt äußerlich in dem Hauptmotiv befangen, ohne daraus die weiteren Folgerungen abzuleiten, wie es hingegen der Künftler von Olympia tut. Wie hat diefer das Doppelwefen der Kentauren lebendig erfaßt, die er gleichzeitig nach vorn wie nach rückwärts, mit ihrem menfchlichen und tierifchen Teile, kämpfen läßt. Oder bei jenem anderen Kentauren, der, um fich von der Umfchnürung des Lapithenarms zu befreien, wie ein Tier hineinbeißt (72). Selbst die Enge der Giebelecken weiß der Künftler fich nutzbar zu machen, indem er dahin wie in ein Verfteck die entfezten Mägde fliehen läßt.

Beachten wir ferner die Gefichter. Die archaifche Kunst berücksichtigt die Regungen des Antlitzes nicht. Sie kennt nur einen ftändigen Gefichtsausdruck und diefer ift derfelbe, welches immer auch der Gemütszustand der dargeftellten Perfon fein möge. Im Weft-

giebel von Ägina zeigen alle Figuren, Athena wie die Kämpfer, das schon erwähnte Lächeln; selbst der Verwundete, der sich den Pfeil aus der Brust zieht, lächelt (73). Der Wiener Amazone (51) verleiht die Neigung des Kopfes den Schein entfeelten Hinsinkens: aber die Bildung des Gesichtes an sich verrät kaum etwas von Ausdruck. Diesem begegnen wir zum erstenmal im Westgiebel von Olympia und hier sogleich in einer gewissen Mannigfaltigkeit: Wildheit, Leidenschaft, Wut bei den Kentauren (74), körperlicher Schmerz bei der an den Haaren gepackten Lapithin (75) oder dem in den Arm gebissenen Jüngling (76). Gewiß ist auch hier die Äußerung noch eine schüchterne, bezieht sie sich vorwiegend auf jene starken körperlichen Empfindungen, die sich am auffälligsten im Gesichte spiegeln: aber es ist doch ein bedeutungsvoller Anfang, ein neues wichtiges Stück Naturwahrheit, das die Kunst sich zu eigen macht.

Nicht genug damit. Die vorhergehende Kunst kennt, wenn wir von Reitern (10—11) und Darstellungen kämpfender Tiere absehen, nur Einzelstatuen. Besteht eine Verbindung von zwei Figuren, so ist doch die eine entschieden Hauptfigur und die andere in Größe und Bedeutung ihr untergeordnet, wie ein Kind auf dem Schoß der Mutter, das Opfertier auf den Schultern des Trägers (13—14), das Lieblingstier auf der Hand eines Gottes (23) ufw. Auch die Giebel von Ägina und noch der Ostgiebel von Olympia haben nur Einzelstatuen, deren jede völlig für sich besteht. Im Westgiebel von Olympia (54) sehen wir je zwei oder drei gleichwertige Figuren zu einer materiell

untrennbaren Einheit verbunden, begegnen wir Gruppen im eigentlichen Sinne — abermals eine wesentliche Annäherung an die Wirklichkeit.

So zeigt dieser Giebel in allem ein reicher und höher entwickeltes Können, das auch die ansehnlichen Fortschritte des Ostgiebels noch hinter sich läßt. Und doch, der Künstler beider ist zweifellos derselbe. Das beweist die enge Verwandtschaft der Gesichter und der Körpertypen mit der wie verschleierte Muskulatur, die Wiederkehr so individueller Züge, wie der Mantelfäume, die den Umriss der Gestalt begleiten. Ja, geradezu Wiederholungen sind die Gewandmotive der beiden knienden Mädchen des Ost- und des Westgiebels (62. 70) oder die Pferdeleiber der Kentauren und jene der Rosse der Viergespanne (67. 71). Die Folgerung ergibt sich, daß der Westgiebel einer vorgerückteren Entwicklung des Meisters angehört.

Aber wie kommt es, daß dieser Giebel uns auf den ersten Anblick doch so gänzlich verschieden, künstlerisch viel höher stehend, viel ruhiger anmutet, obwohl nach den Gegenständen der Darstellung das Umgekehrte der Fall sein sollte? Fehlen hier etwa jene gemeinen Züge, die dem Ostgiebel ihr Gepräge gaben? Niedrige Wesen gibt es auch im Westgiebel, ja, mehr als das, wilde und tierische: aber es sind Kentauren, bei denen dies Charakter ist. Und wenn auch der eine oder andere Lapith etwas grobschlüchtig aussieht, so verlangen schließlich jene Unholde auch derbere Gegner. Allein bei den vornehmsten Kämpfern oder den Frauen suchen wir vergeblich nach einem Seitenstück zu dem Greife des Ostgiebels. Nicht anders verhält es sich

mit den Motiven, dem Gesichtsausdruck. Also die Kunstmittel sind im Westgiebel die gleichen, sogar erweitert und bereichert: aber sie sind der Situation angepaßt, sind Werkzeuge der Charakteristik. Der Künstler verwendet sie nicht mehr impressionistisch wahllos, sondern mit Überlegung zu seinem Zwecke. Er hat mit der Reife Maß gewonnen.

Noch ein Weiteres. In den zwei Giebelhälften zu beiden Seiten des Apollon (77), der gleichsam die Mittelachse bezeichnet, haben wir eine strenge Symmetrie, eine genaue Entsprechung der Linien, so daß diese lebenden Wesen sich im ganzen fast zu einem ornamentalen Gebilde zusammenfügen. Von den Giebel-ecken der Mitte zu ferner wechseln je Gruppen von zwei und drei Figuren. Diese Gruppen sind von einander abgetrennt, gewähren Hebungen, Senkungen, Einschnitte, kurz einen Rhythmus. Ist das so der Wirklichkeit gemäß? Im Ostgiebel zwingt uns der Künstler, nur um dem Rhythmus, als etwas Unwahrem, zu trotzen, zu fünf nebeneinander gestellten senkrechten Massen, an welche die wagrechten Pferdeleiber hart anstoßen, und wo er nur kann, lehnt er gegen die Symmetrie sich auf. Im Westgiebel hat der Rebell sich unterworfen: hier huldigt er dem Einklang mit der Architektur bis zum Verzicht auf innere Wahrscheinlichkeit, ja, auf Lebendigkeit der Darstellung, denn alles bleibt wie festgebannt, die Figuren posieren für den Beschauer.

Ein Letztes bleibt uns zu betrachten: der Apollon (78), der in der Giebelmitte zwischen die Streitenden tritt, von überragender Größe, ernst, gebietend. Sind



wir diesem Typus nicht schon begegnet? Gewiß, es ist der nackte Jünglingstypus, den wir zu Anfang besprachen. Noch dazu in ungemilderter Strenge: senkrecht, in völliger Vorderansicht, die Beine aneinander, ein Arm gefenkt — diese Phase der Entwicklung glaubten wir lange überwunden. Überdies ist die ganze Haltung unnatürlich: bei so augenblicklicher Wendung des Kopfes nach der Seite und Hebung des Armes müßte doch auch der Rumpf und einigermaßen die Beine an der Bewegung Anteil haben. Aber denken wir uns den Rumpf der Wendung nachgebend, und der ganze Eindruck wäre vernichtet. Gerade wie er ist, in seiner unverrückbaren Festigkeit, verkörpert dieser Apollon den furchtbaren Strafgott, der mit einer Gebärde den Aufruhr bändigt. Für solchen Ausdruck göttlichen Wesens gab es Vorbilder — im Archaismus. Und der Meister unseres Giebels wußte es. Ohne Bedenken greift er auf die archaische Überlieferung zurück, und mit keiner seiner Gestalten erzielt er so mächtige Wirkung, wie mit dieser.

Irre ich nicht, so ist auch auf die zweite der vorhin aufgeworfenen Fragen die Antwort erteilt. Der selbe Künstler, der in einem früheren Lebensabschnitt sich einem so stürmischen Impressionismus hingibt, bekennt sich, reif geworden, zum Hergebrachten. Und in der ganzen griechischen Kunst ist jenes gewaltsame Hereinbrechen des Naturalismus, von dem die olympischen Giebel uns das deutlichst erhaltene, wenn auch gewiß nicht das ursprünglichste Beispiel geben, nur eine Episode. Was aber in dieser Bewegung Fruchtbare liegt, geht darum nicht verloren. Angesichts des Parthenon werden wir ihrer gedenken.





II  
PHIDIAS UND DIE BILDWERKE  
DES PARTHENON

den Zeus von Olympia, das Werk, dem er seine Unsterblichkeit dankt.

Nur als zweifelhafter Ersatz für solche Spärlichkeit der Nachrichten kann der launische Zufall gelten, der uns, vielleicht, das Bildnis des Meisters erhalten hat. Auf dem Schilde der Athena Parthenos war in Relief um ein Gorgonenhaupt als Mittelpunkt der Kampf der Athener gegen die Amazonen dargestellt. Unter den Kämpfern einer, dem der mit dem Schwert ausholende Arm das Gesicht verdeckte, doch so, daß unter und über ihm noch die Züge des Perikles erkennbar waren, und neben diesem kahlen Hauptes ein Greis, der mit beiden Händen einen Felsblock schleuderte: in der letzteren Gestalt erblickte das Altertum Phidias. Von einer der zahlreichen Nachbildungen der Parthenos besitzen wir ein Bruchstück des Schildes und auf ihm, inmitten eines Amazonenkampfes, eine Gruppe, völlig entsprechend der beschriebenen (79). In ihr hätten wir also, wenn jene Überlieferung Glauben verdient, die freilich roh skizzierten Porträts des Perikles und Phidias. Nur daß in diesem Falle der Kopist einen Zug des Originals verwischte, indem er Phidias ein Beil in die Hände gab statt des Marmorblocks, zu dem der Bildhauer als ihm nächstliegender Waffe in äußerster Not des Vaterlands greift.

Doch welche Bewandnis immer es damit habe, das, worauf es uns vor allem ankommt, ist, die inneren Züge des Meisters, das Bild seiner künstlerischen Persönlichkeit zu gewinnen. Und auch dafür haben wir wieder von jener Athena auszugehen, deren Beinamen Parthenos, die Jungfrau, auch an dem Tempel haftet, in

dem sie stand, dem Parthenon: ein Bild von zwölf Meter Höhe, ausgeführt mit dem höchsten Aufwand künstlerischer und stofflicher Mittel, in Gold, Elfenbein, Bronze, Silber, farbigem Marmor. Das Original, kaum brauchen wir es zu sagen, ist längst zerstört; nur Beschreibungen und späte Nachbildungen, meist gering und in einzelner auch wohl einander widerstreitend, sind uns erhalten (80–87), deren genaueste Prüfung die folgenden Züge ergab.

Als Fußgestell diente ein Sockel von dunklem Marmor, an dessen Vorderseite in Hochrelief von Gold und Elfenbein die Geburt der Pandora dargestellt war in Gegenwart zahlreicher Götter, deren Gaben an Pandora der Menschheit gelten, und unter ihnen an erster Stelle Athena, während links Helios auf einem Viergespann, rechts Selene auf einem Maultier reitend das Bild einfüumten. Der Sockel war niedrig, nur um das Bild feierlich und sichtbar über den Boden zu erheben, dabei aber seine Größe möglichst wenig zu schmälern. Auf dem Sockel, gerade nach vorn gewandt, in fester Haltung die Statue. Die linke Hand lag auf dem niedergelegten Schilde, in dessen Innenseite die sagenhafte Burgschlange der Akropolis wie in ihrer natürlichen Höhle sich hoch aufrichtete. Auf der gewölbten Außenfläche des Schildes befand sich in Relief das Medusenhaupt und darum die schon erwähnte Amazonenschlacht, innen war der Kampf der Götter gegen die Giganten gemalt, diese beiden, wie als dritter der Kentaurenkampf, der in Relief die Sandalen schmückte, mythologische Gleichnisse für den Sieg der sittlichen Prinzipien, auf die in den Augen der Griechen sich

die Welt und das Menschenleben gründeten. Die rechte Hand trug in kleineren Dimensionen, aber immer noch reichlich lebensgroß, eine Figur der Siegesgöttin mit dem Kranz in beiden Händen. Unter der so vorge-streckten Hand Athenas befand sich eine Stütze, an dieser Stelle nicht bloß durch technische Gründe ge-fordert, sondern ebenso durch das künstlerische Gleich-gewicht der Massen zu beiden Seiten der Hauptfigur und das Bedürfnis unseres Auges nach einer Auflage für ihren durch das Gewicht der Nike dauernd be-schwerten Arm. Wahrscheinlich war diese Stütze eine Säule, wie sie in der auch sonst relativ vollständigsten, leider aber auch größten Kopie sich erhalten hat, der Statuette vom Varvakion (83). Nur daß sie hier zu hoch und im einzelnen unverstanden geraten ist und überdies der allzu dicht am Körper anliegende rechte Arm und die schräge Haltung des Schildes der Sym-metrie widersprechen. Treuer und trotz ihrer Klein-heit großartiger in der Wirkung ist eine nur skizziert gebliebene andere Kopie, genannt die Athena Lenor-mant (84): sie läßt uns die fast geometrische Klarheit des Umrisses erkennen, der die Gestalt mit all ihrem mannigfachen Beiwerk einschloß, in ruhigem Einklang mit den architektonischen Linien des Raumes. Unten bauen Schild und Säule einen äußeren Umriß wie ein Bollwerk um die hier unbewehrte eigentliche Figur, welche oben, von den Armen ab, frei heraustritt. Und diese Arme, erst sanfter, dann steil aufsteigend, leiten den Blick von beiden Seiten her zum Kopfe, nicht um hier in toter Spitze zu enden, sondern wie mit orga-nischer Kraft in fünffacher Krone auszustrahlen.

In dieser einfach großen Silhouette betrachten wir nun die Gestalt. Die Kannelur des Gewandes, gleich einer Säule, gibt den Eindruck größter Standfestigkeit. Kein schmückendes Detail hält hier den Blick zurück; die senkrechten Falten weisen ihn aufwärts. Doch nicht so lange, um durch Eintönigkeit zu ermüden: der Saum des Überfluges mit seinen kräftigen Schatten bietet einen Absatz, auf dem das Auge kurz verweilt. Und weiter hinauf folgen sich die Einschnitte immer näher, wird die Senkrechte erst schüchterner, dann entschiedener verlassen, doch immer mit dem Zug nach oben. Und je höher wir steigen, um so dichter, mannigfaltiger, bedeutungsvoller wird das Detail. Erst der Gürtel, der mit seinem Schlangenknoten gerade im Mittelpunkt der Figur ihr straffste, gesammelte Festigkeit verleiht. Dann die schuppenbesetzte Ägis, noch furchtbarer durch das bleiche Antlitz der Medusa, das als belebte Spange sie zusammenschließt, und durch den wogenden Saum der Schlangen, deren eine die Lanze an der linken Schulter umringelnd festhält. Endlich der Kopf, in dem alles gipfelt, dem alles zustrahlt, über den der Künstler, anfangs mit den Mitteln geizend, die Fülle der Einzelheiten ausgeschüttet. Blätter- und Rankenwerk bedeckt die gewölbte Haube, den Stirnschild. Ein aufgerichteter Greif an der aufgeschlagenen Wangenklappe. Abwechselnd Greife und Rehe über dem Stirnschild vorspringend. Alles das hoch überragt von den drei gewaltigen Helmbüscheln, die zwei seitlichen getragen von sprengenden Flügelroffen, der mittlere von einer Sphinx, die, auf der Höhe aufgerichtet ausschauend, doch ruhend, das viel-



gestaltige Beiwerk mit Menschenkopf krönte. Und in diesem metallstarreren Rahmen des Helms und der Ägis schimmerte elfenbeinhell das Antlitz der Göttin, unbefangen und heiter im Schmuck der Locken, des Ohrgehmeides und des dreifachen Halsbandes. Hier wie in den weißen, von Schlangenband umwundenen Armen trat aus der kriegerischen Umhüllung die Jungfrau hervor.

Also sah der Athener seine Göttin und in ihr die Verkörperung seines Landes, gebietend durch Reichtum, Waffen und Bündnisse. Sicherheit den Ihrigen, Schrecken den Feinden verkündete jene Erscheinung von übermächtiger Größe, festen Mut in Blick und Haltung, geschirmt, gerüstet, den Drachen zur Seite, von der Gorgo gefeit, von Fabelwesen und dem Schlangenheer verteidigt. Aber in diesem Anblick liegt nichts Drohendes. Ruhig steht die Göttin, mit bloßen Armen, die Lanze geschultert, den Schild friedlich zur Seite. An seine Wand hält sich der grimmige Drache geschmiegt. Geöffnet ist das Visier des Helmes, auf seiner Wölbung schlingen sanfte Rehe und muntere Flügelpferde den Reigen mit den furchteinflößenden Wächtern, Greif und Sphinx, und von der Hand der Göttin schwebt die Nike herab: nicht mehr Schlachten, der Sieg ist errungen, ist gegenwärtig.

Dies etwa die Züge des Werkes, die uns gleichwohl von seiner Wirkung nur eine schattenhafte Vorstellung geben (88—89). Um ihr voller nachzuempfinden, bedürfte es einer Wiederherstellung in den Maßen, mit dem Glanz des Materials, der überlegten Verteilung der Farben, und doch würde auch dann das Beste, In-

timfte fehlen, die Empfindung, mit welcher der Meister jede Linie und Fläche führte. Wie weit sind wir noch davon, aus den widerstreitenden Kopien die Züge des Gesichtes wiederzugewinnen (90—92)!

Freilich wollten wir jede der vorerwähnten Einzelheiten auf ihre Neuheit verhören, wir müßten vielfach Entlehnung anerkennen. So in den Reliefs und Gemälden des Schildes, der Sandalen und Basis, die sich als abhängig von beliebten Kompositionen der Zeit erweisen. So wahrscheinlich selbst in der Nike, die, als gedankenreicher Ersatz der auf den Händen altertümlicher Götterbilder häufigen, meist tierischen Figuren, hier vielleicht zum erstenmal in einer plastischen Schöpfung auftritt, aber gleichfalls durch die Malerei schon vorgezeichnet war. Und auch in der Haltung und Formgebung überrascht manche archaische Gebundenheit. Aber durfte ein Götterbild sich von den festgewurzelten Vorstellungen weit entfernen, ohne den Beschauer fremd anzumuten? Und liegt in jenen Einzelheiten das Verdienst des Werkes und nicht in seinem innersten Gedanken? Gerade die Größe des Künstlers zeigt sich in der Weitherzigkeit, mit der er auch Nichteigenes aufnahm — und das doch meist an untergeordneter dekorativer Stelle, wo es durch Maßstab und Entfernung nur als Ornament wirkte oder auch, wie die Darstellungen am Schilde, der Hauptbetrachtung von vorn sich ganz entzog. Und wenn selbst für jedes einzelne Vorläufer festgestellt werden könnten, es bliebe doch Neues: in ihrem Verein, in der mächtigen Durchdringung, die sie alle in den Dienst einer tief und lebendig wie noch nie erfaßten

Vorstellung des Wesens der Göttin rief. Und wäre diese Statue Phidias' einziges Werk und hätte er nichts getan, als in einer mächtigen Schöpfung die Errungenschaften des Archaismus zusammenzufassen, ihm gebührte die hohe Stellung, welche die Kunstgeschichte ihm einräumt.

Aber das Urteil des Altertums über Phidias geht nicht von dieser Statue aus, deren Ansehen immerhin ein begrenztes war. Es gründet sich auf ein Werk von viel univerrfellerer Bedeutung, den Zeus von Olympia. Auch dieser war eine chryselephantine Statue, hergestellt in Gold und Elfenbein und überdies anderen Metallen, dunklem Marmor, Ebenholz, kostbaren Steinen, sicher von einer tiefen Intensität der Farbenwirkung, von der die gewöhnliche, außen aufgetragene Polychromierung kaum etwas ahnen läßt. Die Höhenmaße sowohl der Statue als ihrer Basis unterschieden sich nicht wesentlich von denen der Athena. Da aber der Zeus sitzend dargestellt war und in Breite und Höhe das ganze Mittelschiff des schon früher erbauten Tempels füllte, läßt es sich begreifen, wie er an überwältigender Wirkung jene noch übertraf.

Der Gott saß auf einem Throne, die Füße auf einen Schemel gestellt. Mit der linken Hand hielt er das Szepter, auf dessen Spitze ein Adler ruhte, auf der Rechten die Nike. Um das Haupt schlang sich ein Olivenkranz. Die Beine verhüllte ein Gewand mit eingewobenen Lilien und anderen Figuren. Zahlreiches Beiwerk belebte den Thron, den Schemel, den Sockel. Auf der Vorderseite des letzteren, in Relief, Aphrodite

aus dem Meere tauchend, von Eros in feinen Armen empfangen und von Peitho, der Göttin der Überredung, bekränzt, daneben beiderseits andere Götter und als äußerste auch hier Helios und Selene. Auf dem Schemel die Amazonenschlacht der Athener. Die Beine des Thrones verbanden in ihrem unteren Teile Schranken, dreimal in drei Feldern von Phidias' Bruder Panainos mit je zwei Gestalten bemalt, vorne blau, und weiter oben Querriegel, auf deren beiden Seiten Amazonenkämpfe, auf dem vorderen Palästritten in Rundfigur standen. Als Auflager der Armlehne Sphinx mit geraubten Jünglingen; weiterhin, entlang der Schwinge des Sitzbrettes, hier Apollo, dort Artemis die Niobiden tötend. An den Stuhlfüßen zweimal im Tanze schwebende Siegesgöttinnen: je zwei am unteren Teile, je vier am oberen. Und oben auf den Pfosten der Lehne, zur Rechten und zur Linken, die Dreiverein der Chariten und der Horen.

Keine Kopie, die solchen Namen verdiente, ist von diesem Werk auf uns gekommen. Die kleinen Nachbildungen auf den Landesmünzen entstellen den Charakter und bleiben besser von uns unberücksichtigt. Dennoch haben wir etwas, was in gewissem Sinne diese Lücke ausfüllt: die Stimme des Altertums, einhellig bis in die späteste Zeit in der Würdigung des Bildwerks. Allen schien es, als wäre der Zeus, wie Homer ihn vorgestellt, in dieser Statue herniedergestiegen. Als der Konsul Ämilius Paulus nach dem Sieg über Mazedonien den Peloponnes durchzog, verlangte es ihn, Olympia und die Statue zu sehen. Sie bewegte ihn mächtig. Den Gott selber glaubte er

leibhaft zu schauen und wie auf dem Kapitol daheim feinem Jupiter, brachte er ihm festliches Opfer. Aber nicht bloß der gewaltige Eindruck der Statue wird hervorgehoben. Ein einziger Zauber von Friede, Sanftmut und Güte strömte von ihr aus, der Glaube selbst erfuhr durch sie Stärkung. „Geht nach Olympia,“ ruft ein Redner aus, „um das Werk des Phidias kennen zu lernen, und erachtet es als Unglück, zu sterben, ohne solches Wunder geschaut zu haben.“ Und ein anderer, von jenen sprechend, deren Lebensmut von Sorge und Kummer niedergebeugt ist: angesichts dieses Bildes würden sie alles vergeffen, was das Menschenleben Schweres zu tragen aufgibt.

Gewiß konnten an folchem Eindruck auch äußere Umstände Anteil haben: das Material, die Größe, die Bedingungen des Raums und der Aufstellung, ja der Ruf des Bildwerkes selbst. Und wir wissen auch, wie leicht und gern antike Schriftsteller, besonders der Spätzeit, wenn sie von berühmten Kunstwerken sprechen, der Rhetorik verfallen. Aber diesmal erstreckt die Bewunderung sich über einen zu großen Zeitraum, um künstlich zu sein, dürfen wir es glauben, daß der Zeus, wie er im Geiste der Griechen lebte, in dem Werk des Phidias seinen vollkommensten Ausdruck gefunden. Und wir dürfen es um so mehr, da keine spätere Darstellung des Gottes es wagt, die Auffassung, wie sie Phidias festgestellt, zu verlassen: auch wo sie abweichen, bekunden sie ihre Abhängigkeit. Die bildliche Vorstellung einer Gottheit unterliegt dem Wechsel der Zeiten. Wer ihr Bild dennoch für immer in seinen wesentlichen Zügen festzulegen wußte, der mußte in



das innerste Wesen der Gottheit eingedrungen sein, das Dauerndste und Unzerstörbare ihrer Vorstellung ergriffen haben. Und damit das Bild einen solchen Zauber auf die Seelen ausüben konnte, mußte der Künstler selbst ihm eine Seele eingehaucht haben. Und das ist eine neue Tat in der Kunstgeschichte. Zum erstenmal hören wir von einem Kunstwerk, welches die Gottheit tief in ihrem ethischen Wesen erfaßt, von einem Bilde, das höchste Göttlichkeit mit höchster Menschlichkeit vereint: der Zeus des Homer zur Erde gekommen.

Mit welchen Mitteln der Form Phidias solche Wirkung erzielte, darüber schweigen die antiken Berichte. Wir sind auf Schlüsse und Vergleiche angewiesen. Das Britische Museum besitzt in Kopie ein Werk, das zeitlich nur ganz wenig dem Zeus voransteht: die Statue eines Jünglings, der das Haupt mit der Siegerbinde umwindet (93). Das Gesicht von erlesener Feinheit der Züge ist wie erhellt von dem Strahl still bescheidenen Glücks. Um einige Jahrzehnte älter ist eine Figur des Thermenmuseums, auch sie nur Kopie: Apollo, aber nicht der zürnende Fernhinterreißer, sondern ein Apollo, der freundlich sich den Sterblichen zuneigt (94). In Kopf und Gestalt liegt noch viel Archaisches. Aber das Antlitz von zartestem Umriß, umrahmt und umschattet von wallenden Locken, zeigt einen Ausdruck unnachahmlicher Milde. Beide Werke sind, mit guten Gründen, Phidias zugeschrieben worden. Und ebenso wird ihm das Original des schönen Kopfes in Bologna gehören, den eine scharfsinnige Vermutung mit dem Körper einer Athena vereinte, die, gleich-

falls phidiasische Formgebung bekundend, sich gleich einer älteren Schwester zur Parthenos stellt (95): so wie zu ihr und dem Thermenapollon ein anderer Apollon, in Kassel, als Bruder tritt (96). Auch hier beruht die ernstere Hoheit auf derselben Anlage, über deren edler Strenge es wie ein Hauch von Erregung liegt. Alle diese Werke werfen einen Lichtschein auf den Weg, auf welchem Phidias seinem Zeus den Ausdruck höchster Göttlichkeit und Milde verlieh. Und von der anderen Seite beleuchten ihn einige jüngere Werke, beide, das zweite sicher, nach Originalen aus Phidias' Schule: ein durch Ergänzung wieder erstandener Zeus in Dresden (97) und, vielleicht für uns besonders aufschlußreich, der jüngst erst erkannte Hermes, der, höchst bezeichnend, sich noch selbst archaischer Formen zum Ausdruck feierlicher Würde bedient (98). Freilich sie alle lassen uns auch voller empfinden, was wir verloren. Denn wenn schon späte, geringe Kopien mit folcher Innigkeit und Größe fesseln, welche Macht mußte erst dem Original jenes Werkes innewohnen, das der Meister mit dem höchsten Aufwand der äußeren Mittel, mit dem Einsatz seines reifsten Könnens schuf!

So müssen wir von dem persönlichen Werk des Phidias mit dem Gefühl nur unvollkommen befriedigter Vorstellung scheiden.

Aber, wir hören den Einwand, erfreuen wir uns denn nicht noch heute eines reichen Besitzes phidiasischer Originale in den Skulpturen des Parthenon? Ja, sind nicht sie es, welche auch dem Laien den Namen

des Phidias geläufig machten? Die Zuteilung der Außenskulpturen des Parthenon an Phidias gründet sich auf kein antikes Zeugnis; nur die Athena im Innern ist von ihm beglaubigt und ein nicht näher bestimmter leitender Anteil an den Schöpfungen des Perikles. Die strenge Geschichtsforschung muß sich demnach enthalten, an jene Skulpturen seinen Namen zu knüpfen. Doch ist es bloß diesem Namen zuliebe, daß wir sie bewundern, und nicht vielmehr umgekehrt? Und kann Phidias in unserer Meinung verlieren, wenn das, was uns heute das höchste Vermächtnis griechischen Meißels ist, zur Zeit seines Entstehens neben der Statue im Innern so zurücktrat, daß seine Herstellung Künstlern geringeren Ranges, Gehilfen oder Schülern, überlassen blieb?

Denn so steht unseres Erachtens die Sache. Zu sehr erweist sich die attische Plastik der folgenden Jahrzehnte von Phidias beherrscht und zu eng geht in ihr die Richtung der Athena Parthenos mit jener der Parthenonskulpturen Hand in Hand, als daß wir letztere als fremden Ursprunges erklären dürften. Wir müßten einen zweiten Phidias erfinden, der Phidias' Schülern Vorbilder dieser Art gab. Ist also ein persönlicher Anteil des Phidias an den Parthenonskulpturen nicht zu erweisen, so dürfen wir wenigstens indirekt sein künstlerisches Bild durch jene Skulpturen erweitern, und wer weiß, ob nicht doch auch von ihnen noch einiges Licht auf des Meisters eigenes Wirken zurückfällt?

Allbekannt sind die Schicksale des Tempels, dessen Namen Parthenon wir eingangs erklärten. Als ein Glied der großhellenischen Politik des Perikles, der ihn zum religiösen Mittelpunkt des Bundes bestimmte, an dessen Spitze Athen stehen sollte, wurde er kurz nach der Mitte des fünften Jahrhunderts vom Architekten Iktinos erbaut. Nach dem Ausgange des Altertums erst in byzantinische, dann in abendländische Kirche und noch später in türkische Moschee verwandelt, widerstand er im wesentlichen unverfehrt den Stürmen der Jahrhunderte, bis zu jenem verhängnisvollen Septemberabend des Jahres 1687, an dem bei der Belagerung Athens durch die Venezianer eine Bombe ihn in Trümmer legte. Weitere Zerstörung brachten die folgenden Zeiten und namentlich die als vandallisch verurteilte, als providentiell gepriesene Tat Lord Elgins, der um die Wende des achtzehnten Jahrhunderts den größeren Teil der Skulpturen nach England entführte, wo sie heute beneideter Besitz des Britischen Museums sind, während nur ein kleiner Teil in Athen, am Bauwerk und im Museum, zurückblieb, von dem modernen Griechenland als kostbarstes Vermächtnis gehütet, und einzelne Stücke in Paris, Kopenhagen und anderswo zerstreut sind. Aber noch heute, als ausgeraubte Ruine, wirkt der Tempel mit unbeschreiblicher Hoheit, überragt er die übrigen Bauten der Akropolis und gibt ihrer klassischen Linie die Krönung.

Dreifach ist der Bildschmuck an den nach außen gekehrten Flächen des Tempels (99). Über den Architraven der umlaufenden Säulenstellung der dorische

Fries aus Triglyphen und Metopen, die letzteren mit Hochreliefs verziert. An den beiden Fronten die Dreiecke der Giebel mit voll ausgeführten Rundfiguren. Endlich in gleicher Höhe wie der erstgenannte Fries und ihm parallel in rückwärtiger Linie, von der zweiten Säulenstellung vorn und rückwärts auf die Längswände des Tempels übergreifend, der ionische oder Cellafries in Flachrelief (100).

In den Metopen sind drei uns bereits vertraute Gegenstände: Giganten-, Kentauren- und Amazonenkampf dargestellt, außerdem andere, wahrscheinlich attische Mythen. Als erstbegonnener Teil der künstlerischen Ausstattung lassen sie, besonders die Kentaurenkämpfe (101–106), den Fortschritt der attischen Skulptur verfolgen von den steifen eckigen Gestalten (101–102) zu solchen voll Leben und Leidenschaft, mit fließenden Bewegungen, Ausdruck in den Gesichtern, staunender Beherrschung von Gewand und Nacktem (103–106). Ein Blick auf den Westgiebel von Olympia (54), in dem der gleiche Stoff zum Teil mit denselben Motiven dargestellt ist, läßt erkennen, wie die freiere Bewegung und die feinere Empfindung durchaus nicht auf Kosten der Kraft gewonnen sind.

Gehen wir zu den Giebeln, dem vornehmlichsten, bedeutungsvollsten Schmuck des Ganzen. Ein griechischer Schriftsteller, der ihren Darstellungen wenige beschreibende Zeilen widmet, nennt die Gegenstände. Im östlichen Giebel die Geburt Athenas, wie sie, dem Haupte des Zeus entsprungen, unter die staunende Schar der Olympier tritt. Im Giebel der Westseite der Streit Athenas und Poseidons um das attische Land. Als



Zeugnis seines Besitzes schafft jeder auf der Akropolis ein Wunder, Poseidon den Salzquell in tiefer Felsenspalte, Athena den Ölbaum. Und die Athener als Richter entscheiden für die Göttin. Keine Erzählung spiegelt deutlicher den Stolz der Athener, die sich der Urbewohnerschaft ihres Landes rühmten. Zwei mächtige Götter bewerben sich um den Vorrang ihres Kultes, und ihnen steht die Entscheidung zu.

Nur von der letztgenannten dieser zwei Kompositionen können wir heute ein Bild in den Hauptzügen gewinnen, und dies dank einer kurz vor der Zerstörung aufgenommenen Zeichnung (107). In der Mitte des Giebels ziehen Poseidon und Athena eben den Dreizack und die Lanze von dem Stoße zurück, mittels dessen jeder sein Wunder hervorgebracht hat. Sprechend kommt in den geneigten Körpern die Gleichzeitigkeit der Handlung zum Ausdruck, so wie der Wettbewerb in den auf denselben Punkt gerichteten Linien der Waffen. Hinter den Göttern ihre Viergespanne, gelenkt von weiblichen Gottheiten, jenes der Athena verheißungsvoll von der Siegesgöttin, und begleitet von befreundeten Göttern, Hermes und Iris. Die Pferde stehen hier an derselben Stelle wie im Ostgiebel von Olympia (53): aber wie erfüllen sie die dort kaum erst geahnte Aufgabe, aufbäumend die Giebelschräge zu begleiten und zugleich den Größenunterschied zwischen den göttlichen Figuren der Mitte und den menschlichen an den Ecken für unser Auge zu mildern. Letztere, die Zeugen und Richter des Streites, sind die ältesten Bewohner Attikas, die Könige Kekrops und Erechtheus, Buzyges und Butes, mit ihren Familien.

Ein glücklicher Gedanke ist die Einführung der vielen jugendlichen und kindlichen Gestalten, die, als Bindeglied zwischen den älteren und jüngeren Geschlechtern, die vielgerühmte Stammeskontinuität sinnlich vor Augen führen. Die Symmetrie der Giebelhälften ist hier in einem viel höheren Sinne gefaßt, als noch im Westgiebel von Olympia: als Gleichgewicht je der beiderseitigen Massen bei völliger Freiheit in den Einzelmotiven. Leider sind die Figuren dieses Giebels fast alle verstümmelt, darunter auch die Athena (108) und der gewaltige Poseidon (109). Verhältnismäßig am besten erhalten sind der wahrscheinliche Buzyges (110), der an eine Figur des olympischen Ostgiebels (66) erinnert, sie aber weit übertrifft, und die Gruppe des Kekrops mit einer Tochter (111).

Die Komposition des östlichen Giebels bot schon zur Zeit der genannten Zeichnung in der Mitte eine klaffende Lücke, dagegen ist von seinen Figuren mehr erhalten. In der linken Ecke taucht Helios mit seinem Viergespann eben aus den Wogen (112): die prächtigen Renner, mit geöffneten Nüstern die Morgenluft trinkend, bezeichnen auch hier mit ihren aufstrebenden Köpfen die ansteigende Linie des Giebelrahmens, aus dem gleichwohl ihr Ungeftüm herausdrängt. Ihnen zunächst ein Jüngling, bequem auf einem Felsen sitzend, über den ein Tierfell und darüber ein Mantel gebreitet sind (113). Der Mitte des Giebels den Rücken wendend, ist er noch ohne Kenntnis des dort Geschehenen. Und auch von den Frauengestalten, die neben ihm auf eigentümlichen Stühlen sitzen, wird die jüngere gerade jetzt von der älteren darauf hingewiesen, die eben

erst selber aufmerksam geworden (114). Wie blitzgleich schnell in der Tat dieses Ereignis gewesen, entnehmen wir der folgenden Gestalt, einem Mädchen, das von der Mitte, mit dem Blick noch immer dahin gebannt, hinwegeilt (115). Ihr Obergewand hat sich gelöst und wölbt sich im Bogen hinter ihr. Das Ereignis in der Mitte war die wunderbare Geburt Athenas. Leider ist alles davon bis auf wenige unsichere Fragmente verloren und nur einen Nachhall einzelner Motive besitzen wir vielleicht in späten Reliefs. Nach der Lücke, schon im rechten Flügel, ist die erste erhaltene Figur eine reife Frauengestalt, nach vorn gekehrt sitzend (116), und weiter rechts zwei andere Frauen, deren eine, lässig auf den mit Tuch bedeckten Fels hingestreckt, sich auf die Kniee der anderen, liebevoll über sie geneigten, stützt (117). Endlich in der Ecke, als Gegenüber zu Helios, Selene, die sich mit ihrem Viergespann in die Fluten senkt (118).

Wer sind die Gestalten, die, verstümmelt und der äußeren Abzeichen entbehrend, wir ohne Namen beschrieben? Als Götter läßt sie schon der dargestellte Mythos vermuten und nicht minder die Parallele jener Göttergeburten, die Phidias an den Sockeln des Zeus und der Athena anbrachte und mit denen die unfrige schwerlich ohne gedanklichen Zusammenhang ist. Und in der Tat gemahnt uns jener lässig und weichlich auf dem Felsen sitzende Jüngling an Bakchos, das ihm folgende Paar engverbundener Frauen, die eine gereift, die andere jugendlich, an Mutter und Tochter, Demeter und Kora. Das Mädchen, das eilend von der

Mitte weg das Gefchehene den anderen anzukündigen scheint, wäre die Götterbotin Iris. Und wer ist weiterhin jene stolze Frau, deren Gewand die majestätischen Formen kaum verschleiert, unbefangen an den Schoß der Gefährtin gelehnt, die, selber Göttin, sich doch willig dem Dienste leiht, den jene wie ihr gekündet fordert? So sehen wir nur der Schönheit dienen, so ist nur sie gewohnt, zu gebieten, und jene hohe stolze Frau wäre danach Aphrodite. Aber da alle diese Figuren doch nur einen kleinen Teil des einstigen Ganzen bilden, da wir nicht wissen, welche höheren Ausdrucks diese Kunst noch fähig war, bleiben die Benennungen nur bedingte.

Eines aber ist gewiß: diese Gestalten stellen nicht Menschen dar, sondern Götter. Vielleicht von keinem Werk, welches Künstlerhand geschaffen, empfangen wir so unmittelbar, so mächtig den Eindruck der Göttlichkeit in menschlicher Form, wie von diesen Figuren. Hier, angesichts von Schöpfungen, denen ihre Zeit nur untergeordnete, schmückende Stellung zuwies, mögen wir einen Hauch von dem Geiste verspüren, der einst den Zeus des Phidias befeelte.

Und wodurch wird dieser Eindruck bewirkt?

Betrachten wir die Haltung der Figuren. Bewegten Motiven begegneten wir auch in der vorangegangenen Kunst, in den Giebelgruppen von Olympia und Ägina. Aber die Bewegung der Gestalten des äginetischen Giebels hat etwas zu Regelrechtes und Kommandiertes, erinnert an Turnsaal und Exerzierplatz. In

dem Ostgiebel von Olympia sind die Bewegungen ungezwungen. Es ist aber die Naturwüchsigkeit niedriger, plebeischer Wesen. Die Gestalten des Parthenons haben nichts von jener gymnastischen Korrektheit der Giebel von Ägina, noch von der rüden Ungebundenheit des olympischen. Oder vielleicht besser, sie haben von beiden, haben Freiheit und Zurückhaltung zugleich, jene Freiheit, zu der wir durch Selbstzucht gelangen, jene sichere Beherrschung der Haltung, die selbst wo sie sich gehen läßt, die Linie des Anstandes und der Würde nie überschreitet. Solches kennen wir nur als Ergebnis feinsten Auslese der Erziehung, und so führt uns hier die vollkommene Verföhnung der beiden Gegensätze gemäß der der Kunst eigenen Bezeichnung des Moralischen durch das Physische auf Wesen vornehmster, höchster Art, auf Heroen oder Götter.

Doch nicht bloß die Bewegungen, auch ihre Bildung selbst verleiht diesen Gestalten größte Erhabenheit (119–121). Wenn wir gewohnt sind, von Reinheit und Adel der Linien zu sprechen, so haben wir hier beides in einem Maße, das alles uns aus der Erfahrung Bekannte weit hinter sich läßt.

Wie fand die Kunst solche Vollendung der Linie? Vielleicht wird man geneigt sein, sie auf die Vollkommenheit der lebenden Modelle zurückzuführen, über die der Künstler verfügen mochte. Aber die genannte Vollendung besteht nicht nur in einer, sondern in allen Figuren, wie verschieden sie auch nach Geschlecht, Alter, Charakter erscheinen. Mag auch immerhin die oder jene Einzelheit sich so an der Wirklich-



keit studieren lassen, für einen solchen Verein höchster, mannigfaltiger Vollkommenheit würden heute wohl jedem Künstler die Modelle verfallen. Dann war also die griechische Rasse der heutigen überlegen? Zugestanden, daß über das körperliche Aussehen der Griechen des Altertums hauptsächlich ihre Bildwerke uns Aufschluß geben. Aber wenn wir uns erinnern, wie neben einem gefeierten Alkibiades die Silensfigur des Sokrates steht, wenn wir des mißgestalteten Schädels des Perikles gedenken und der zu Beginn erwähnten Gesichtszüge des Phidias (vorausgesetzt, wir haben in dem Schildrelief wirklich sein Porträt), dann werden wir wohl einräumen, daß auch die griechische Rasse jener Zeiten nicht durchaus von tadellosem Äußeren war. Und überdies, wenn alles nur an der Rasse liegt, wie kommt es, daß auch in der griechischen Kunst solche Auffassung der menschlichen Form weder vor- noch nachher wieder begegnet?

Dieselbe Frage wiederholt sich angesichts der Tierbildung. Auch in den Pferden, so dem der Selene (122), sind die Formen von äußerster Großartigkeit. Und hier hat man in der Tat die Frage der Rasse gestellt und zu beantworten gesucht. Aber die Urteile der Kenner bewegen sich zwischen zu weit abliegenden Extremen, als daß wir hoffen könnten, auf diesem Wege zu einer befriedigenden Erklärung zu gelangen.

Eine, freilich negative Wahrheit jedoch ergibt sich aus ihnen. Verglichen mit irgend welchem Pferde irgend welcher Rasse weist das der Selene Verschiedenheiten auf. Die Unterkiefer sind gerundeter, die Augen hervortretender, die Trennung von Wange und Kiefer

und ihre Abteilungen schärfer als in Wirklichkeit, die kleinen Details sind unterdrückt, alle Formen vereinfacht. Und vielleicht kann uns diese Wahrnehmung weiterführen.

Was die Natur hervorbringt, sind nur Individuen. Vergleichen wir verschiedene Exemplare desselben Gegenstandes, beispielsweise eine Pflanzenform, ein Efeu-, Ahorn-, Weinblatt usw., oder einen Teil des menschlichen Körpers, wie Hand, Ohr, Fuß und andere, so werden wir unter Tausenden nicht zwei absolut übereinstimmende finden, immer werden sich individuelle Abweichungen ergeben. Dennoch tragen wir alle in unserem Geiste ein scharf ausgeprägtes Bild von allen diesen Formen, das bis zu einem gewissen Grade mit jedem wirklichen Exemplare übereinstimmt, zugleich sich aber von jedem unterscheidet. Gegenüber dem wirklichen ist dieses geistige Bild von weitaus größerer Vollkommenheit der Zeichnung, erweist es sich in jedem seiner Teile von einfacheren, regelmäßigeren Linien umschrieben. So sind in der Natur bei einem Efeu- oder Rebenblatt die Lappen und ihre Rippungen an den beiden Seiten nie vollkommen symmetrisch, der Umriß bildet nie eine bestimmte feste Linie, sondern unzählige kleine Zackungen und Brechungen. In der Idee aber, die wir von diesen Blättern besitzen, ist die Symmetrie eine völlige, die Schwankungen des Umriffes sind geebnet. Und dasselbe gilt für jede andere organische Form. Im Individuum bestehen Abweichungen von der regelmäßigen Linie, unser Geist stellt die Form in ihrer Reinheit her.

Nun kann bei der Wiedergabe der Natur die Kunst sich an den einen oder den anderen Grundsatz halten. Sie kann die Form wiedergeben, wie sie sich in einem bestimmten Individuum bietet, oder so, wie sie in unserem Geiste lebt, geläutert, als Ergebnis tausend individueller Wahrnehmungen. In dem einen wie in dem anderen Falle läßt sich Wahrheit erzielen. Aber die Wahrheit des ersteren Falles ist eine beschränktere und bedingtere, zu ihrer Würdigung müssen wir in uns dieselben Voraussetzungen herstellen, aus denen das Kunstwerk geschaffen wurde. Die griechische Kunst geht seit der archaischen Zeit von dem anderen Prinzip aus, sie strebt nach der Wahrheit der Gattung, dem Typischen. Doch auch in der letzteren Art gibt es Tausende von Abstufungen. Ein anderes ist das Bild des Gegenstandes, wie es im Geiste eines Kindes besteht, und ein anderes jenes des Erwachsenen. Verschieden auch das des künstlerisch ungeschulten Erwachsenen von dem des Künstlers, dessen Geist geübt, erfüllt ist von unzähligen geflüchtlichen Beobachtungen. Und auch die Gegenstände selber bieten eine unendliche Stufenleiter dar. Nur in der Minderzahl der Fälle läßt sich ihr geistiges Bild wie bei den vorhin angeführten Beispielen mit verhältnismäßig einfachen Linien umschreiben. Je reicher entwickelt die Form ist, um so schwieriger wird es, den Verlauf ihrer Linien und Flächen in seinem Wesen zu erfassen. So besteht auch innerhalb der idealistischen Richtung der Kunst unendliche Verschiedenheit im Grade der erreichten Wahrheit. In der Tat steigt die griechische Plastik der archaischen Periode darin Schritt für Schritt immer

höher. Nun aber, mit einem Flügelschlag, schwingt sie sich zum Gipfel in den Skulpturen des Parthenon.

Hier erkennen wir eine Größe, eine Eindringlichkeit der Auffassung, welche die höchste unserer eigenen Vorstellung zugängliche noch weit übertrifft. Jede Form, jeder einzelne Teil des Körpers ist in feiner reinsten Linie gegeben, wie sie nur die genialste, mächtigste geistige Anschauung zu finden vermag. Der Künstler hat sich den Schöpfungsgedanken zu eigen gemacht, nach dem die Natur selber vorging. Aber während die Natur diesen Gedanken zerstreut in Millionen von Individuen auspricht, deren keines ihn ganz, deren jedes aus den zufällig wirkenden Ursachen, hier Verkümmern, dort Überentwicklung, und deren erblicher Anhäufung, ihn nur entstellt, entfremdet aufweist, stellt er, der Künstler, ihn in feiner Reinheit und Ganzheit dar. Wir sehen bewundernd unser eigenes Bild, wie es fein sollte, fein könnte, doch nicht ist. Die vollendete Idealität der Auffassung erhebt es ins Göttliche.

Und so verstehen wir die naive Klage jenes modernen Bildhauers, der vor diesen Figuren ausrief: „Sie sind wie auf Natur geformt, und doch habe ich nie das Glück gehabt, solche Naturen zu sehen.“ Es ist nichts anderes, als was weit tiefer Goethe meint, wenn er von dem Pferde der Selene sagt, „in ihm habe der Künstler ein Urpferd geschaffen, mag er solches mit Augen gesehen oder im Geiste verfaßt haben. Uns wenigstens scheint es im Sinne der höchsten Poesie und Wirklichkeit dargestellt zu sein.“ Nichts bezeichnet diese Kunst erschöpfender als die letzten Worte.

Bei unserer bisherigen Betrachtung der Giebelfulpturen blieb ein künstlerisches Element noch unberücksichtigt, die Gewandung, auch sie nicht minder bedeutend, als die Behandlung des Nackten. In der archaischen Kunst, von den allerersten Versuchen abgesehen, erscheint das Gewand entweder als Sklave feines Trägers, an dessen Körper es sich dicht anschließt, auch wo dies in Wirklichkeit unmöglich wäre; oder aber wenn es absteht, unterliegt es einer künstlichen Fältelung, die ihm keine eigene Bewegung läßt. In den Giebeln von Olympia hat das Gewand Freiheit gewonnen, bewegt es sich nach eigener Wahl. Aber Gewand und Körper sind völlig getrennte Dinge, kümmern sich eines nicht um das andere. In den Giebeln des Parthenon bewegt sich das Gewand frei nach den ihm innewohnenden Bedingungen und doch gehorcht es einem künstlerischen Gesetz, es ordnet sich freiwillig seinem Träger unter, dessen Bau und Modellierung es nachbildet, dessen Bewegung es begleitet, ergänzt, betont. Sehen wir diese Aphrodite (123): enthüllt hier nicht der Künstler mit den Mitteln des Gewandes, mit dessen starken Abschnitten an der Taille, an den Seiten, an den Schultern den verdeckten Aufbau ihres Körpers? Und deutet nicht die Richtung der Falten die Bewegung jedes Gliedes an? Wie verfinnlicht ihr träger Fall an Schultern und Busen, ihr sich Stauen an der Gürtung das lässige Hingelehntsein des Rumpfes, wie weist ihr dichter Zug sdräg über das Bein auf dessen leichte Überschlagung hin. Wie ersetzt bei jener weiter links sitzenden Gestalt die Spannung, bei dem eilenden Mädchen (124) die wo-



gende Krümmung der Falten den Ausdruck der Bewegung durch den Körper. Auch solche Erscheinung des Gewandes mag in Wirklichkeit vorkommen, aber die Natur bietet sie wohl kaum je rein und völlig, höchstens in einem Teil des Gewandes, denn zu leicht folgt die empfindliche Masse des Gewebes störenden Ablenkungen. Das, was die Natur nur beschränkt und abgewandelt darbietet, hat auch hier der Künstler rein dargestellt, er hat auch hier das organische Gesetz begriffen, nach dem die Bewegung des Gewandes sich vollzieht, und zugleich die große künstlerische Aufgabe, zu deren Erfüllung es befähigt ist. In seinen Gestalten fließen Körper und Gewand zu einer unlöslichen Einheit zusammen, im künstlerischen Sinne sind diese Gestalten bekleidet geboren.

Man wird vielleicht bemerken, daß für diese Art der Darstellung die Natur ihm selbst die Vorbilder im nassen Gewande wies, bekanntlich ein den heutigen Künstlern vertrauter Kunstgriff. Und mag sein, daß auch der Urheber dieser Gewanddarstellung, die uns in den Parthenonkulpturen zum erstenmal begegnet, solchen Hilfsmittels sich bediente. Aber das ändert nichts an unserer Folgerung. Denn damit die Eignung des nassen Gewandes zu dem Zwecke ihm auffiel, mußte die Auffassung schon vorher im Geiste des Künstlers heimisch sein. Und fragen wir weiter: welches ist der wirkliche Stoff, aus dem diese Gewänder gefertigt sind? Wir vermögen leichtere und schwerere zu unterscheiden; einen, der wenige große Falten bildet, einen anderen, der in tausend kleinen Fältchen spielt. Hier jede Falte scharfkantig, dort weiche, einsinkende

Faltenrücken. Welches Gewebe vergegenwärtigen die einen und die anderen? Keines und alle. Der Künstler hat nicht das Materielle, Stoffliche wiedergegeben, sondern das Auge bloß auf die abstrakte Form gerichtet, hat er die Idee des Gewandes zum Ausdruck gebracht.

So erweist sich allenthalben diese Kunst als in höchstem Grade idealistisch.

Als dritter und letzter Teil des Bildschmucks des Tempels erübrigt unserer Betrachtung der ionische Fries, der, wie schon erwähnt, in zweiter Reihe an dem eigentlichen Tempelhaufe sich hinzieht. Zum Gegenstande von dessen Darstellung wählte der Künstler den feierlichen Zug, der alle vier Jahre von der Unterstadt sich hinauf zur Akropolis bewegte, um der Göttin den großen wollenen Peplos zu überreichen, den Athens Mädchen und Frauen für dieses Fest woben. An diesem Zug beteiligte sich, was in Athen durch Ansehen und Schönheit ausgezeichnet war: die Beamten und Würdenträger des Staates, auserlesene Bürger, die Blüte der Jugend. Die Töchterstädte, befreundete Staaten schickten Gesandte mit Opfergaben. Dieses glänzende Schauspiel des Panathenäenzuges ist in dem Frieße verewigt: nicht bloß am Tage des Festes, dauernd wird der Göttin die Huldigung dargebracht. Welche Fülle edler, würdiger, anmutiger Gestalten, welche Mannigfaltigkeit der Gegenstände, Formen, Bewegungen, und bei all dem welche Einfachheit des Reliefs und der Linien (125—132)! Die Priester, Würdenträger, Herolde, Festordner in den verschiedenen Abstufungen des

Alters, die einen ausruhend auf den Stab gestützt, die anderen in kräftiger Männlichkeit schreitend oder stehend. Die Mädchen still gefenkten Hauptes, die goldenen Opfergeräte tragend. Der Jüngling voll Anstand ganz in den Mantel gehüllt. Zitherspieler und Flötenbläser, die Träger der Opferkuchen, des Wassers für die Besprengungen, der heiligen Zweige. Dann die Opfertiere, Schafe und Kühe, bald sanft hinwandelnd, bald an den Stricken zerrend. Weiter die Reihe der Quadrigen, von denen bewaffnete Jünglinge behend auf- und abspringen, und endlich das Glänzendste in dem glanzvollen Zuge, der Stolz von Athen, die lange Reihe der Reiter, von dem Künstler selber mit sichtlicher Vorliebe entfaltet. Auch hier wieder in den Reitern wie den edlen Tieren welch auserlesene Fülle der Motive. Die einen noch beschäftigt sich zuzurüsten, jene die Pferde besteigend, zu anderen stoßend. Sie sammeln sich, die Reihen werden dichter, um dort sich wieder zu lösen. Es ist nicht die befohlene militärische Ordnung, jeder Mann steht für sich, und doch beherrscht sie das gleiche Wollen, der gleiche Gedanke, die gleiche Handlung. Und angelangt dort, wohin alle streben, wo schon die Vordersten der Nachkommenden harren, nimmt der Priester aus den Händen eines Knaben das geweihte Gewand der Göttin, während auf Geheiß der Priesterin Mädchen Stühle zum Sitzen herbeibringen (133).

Und es fehlt auch nicht an solchen, die, bereits auf Stühlen sitzend, dem Zuge entgegenschauen. Es sind die Götter selber, in zwei Gruppen geteilt. Links (134–135), an erster Stelle, Zeus, er allein auf einem

Thron mit Lehne, ihm zur Seite Hera, dem königlichen Gemahl das Antlitz zugewendet, das der große Schleier den anderen verbirgt, sie, die Königin, mit einer göttlichen Dienerin zur Seite, der geflügelten Iris. Darauf ein jugendlicher Gott von hohem kräftigen Wuchse, das hochgehobene Knie auf die Hände gestützt, wie verzehrt von innerer Unruhe: Ares, der Kriegsgott, den es nicht duldet, ruhig zu sitzen. Hierauf Demeter mit der langen Fackel, ehrwürdig in weite Gewänder gehüllt, und ihr gegenüber ein Jüngling, der, im Unterschied von den anderen ein Kissen unter sich, an die Schulter des Gefährten lehnt: wer anders könnte es sein, als der weichliche Bakchos? Und der Gefährte, schlank, beweglich, den Wanderhut auf dem Schoß und Schuhe an den Füßen, ins Weite spähend, es ist Hermes, der Bote, als solcher den äußersten Platz einnehmend, mit federndem Fuße bereit, auf den Wink seines Gebieters aufzuspringen. Zur Rechten zurückkehrend (136—138), haben wir hier an erster Stelle, wie drüben Zeus, Athena, die Herrin des Festes und des Tempels, in schlichtem friedlichen Gewande, ohne die gewohnte Waffenrüstung. Ihr zunächst ein würdiger Gott, dessen Blick mit ehrerbietiger Innigkeit auf sie gerichtet ist: sitzend hat er doch den Stab unter die Achsel gestützt und näher zuschauend werden wir gewahr, wie das eine Bein länger als das andere ist und behutfam auf dem Boden aufruhet: wir erkennen Hephaistos, den lahmen, in Sage und Kult mit Athena besonders eng verbunden. Ihm folgt Poseidon, dessen Hand den einst gemalten Dreizack hielt, und Apollon, auch er mit einem Attribut, dem gleichfalls nur ge-

malten Lorbeerast. Dann Artemis, eine schlanke mädchenhafte Erscheinung, die Haare von breitem Bande umwunden, die von dem herannahenden Schauspiel festgehalten, die Finger zur Schulter hebt, wie unwillkürlich zum gewohnten Köcher greifend. Ihr folgte Aphrodite, jetzt bis auf wenige Fragmente verloren; auf ihrem Stuhl sitzend, über den bezeichnend ein weiches Tuch gebreitet ist, weist sie den Zug ihrem Knaben Eros, der, sich rückwärts an die Mutter lehnd, mit ihrem Schirm den nackten Körper vor der Julifonne schützt: ein Motiv anmutiger Vertraulichkeit, mit dem der Künstler zugleich eine Leere im Reliefgrund vermied. Und zu beiden Seiten der Götter ohne irgendwelchen Einschnitt die die Spitze des Zuges bildenden obersten Beamten, links und rechts den Göttern den Rücken wendend, dadurch deren Unsichtbarkeit bekundend.

Ohne Beispiel in der ganzen vorausgegangenen Kunst ist, was uns hier entgegentritt: individuelle Charakteristik der einzelnen Götter. Und diese Charakteristik zielt keineswegs immer auf Würde und Erhabenheit, sie enthält auch unverhüllte Hinweise auf körperliche und moralische Gebrechen: die Lahmheit des Hephaistos, die Zartheit des Eros, die Verweichlichung des Bakchos, die Unrast des Ares. Es sind schlechthin menschliche Züge, die der Künstler sich nicht scheute, seinen Göttern beizulegen.

Merkwürdig fürwahr: wo immer die frühere Kunst einen Tempel, ein geheiligtes Bauwerk auszuf schmücken hat, nimmt sie ihre Gegenstände aus der Sage. Selbst jener rücksichtslose Stürmer, der den Ostgiebel von



Olympia schuf, betätigt seinen Naturalismus an einem mythologischen Stoffe. Hier aber, in einer Schöpfung des höchsten idealistischen Stiles, den wir kennen, ist der Gegenstand der Wirklichkeit entnommen. Und nicht bloß dies, sondern Götter und Menschen sind einander auf das engste genähert und kaum unterschieden: denn wenn die ersteren als sitzend tatsächlich größer gebildet sind, so fällt die Verschiedenheit der Größe kaum uns Modernen auf und noch viel weniger wurde sie von den Griechen empfunden, die gewohnt waren, in einem architektonischen Frieße alle Gestalten, sitzend oder stehend, zu Fuß, zu Pferd oder zu Wagen, die ganze Höhe des Raumes einnehmen zu sehen. Und wie die Götter äußerlich sich mit den Sterblichen berühren, so auch in der Charakteristik ihres inneren Wesens.

Und dennoch sind es Götter. Und der Künstler durfte es wagen, sie auch mit jenen Zügen menschlicher Schwäche auszustatten, denn hoch genug war das Bild des Menschen, das er im Geiste trug und dem er Form zu verleihen wußte.



III  
SKOPAS UND PRAXITELES



**W**ir müssen zwei Generationen überspringen, um in der Geschichte der Bildhauerkunst wieder auf eine Persönlichkeit zu stoßen, welche der ganzen Epoche ihren Namen leiht. Zwei Künstler erheben diesmal zugleich auf den Vorrang Anspruch: Skopas und Praxiteles.

Anscheinend der ältere von den beiden und vielleicht derjenige, der im Altertum das höhere Ansehen genoß, ist Skopas, gebürtig von der Insel Paros. Seines Ruhmes wie seiner Werke war die Griechenland voll; gleichwohl besitzen wir nur einen dürftigen Anhalt, um seine Zeit zu bestimmen. Als um das Jahr 350 vor Chr. der Satrap von Karien, Mauffollos, starb, beschloß seine Witwe Artemisia, ihm ein prunkvolles Grabmal zu errichten, jenes Maufoleum, dessen Name auf die ganze Denkmälergattung überging. Zu seiner Ausschmückung wurde eine Reihe von Bildhauern berufen, und unter diesen wird Skopas genannt, dessen Ruf also damals schon ein fest gegründeter war. Wir besitzen zahlreiche Überreste dieser Skulpturen, besonders Teile von Friesen mit Amazonen- (139) und Kentaurenkämpfen und fahrenden Viergespannen, alles von unleugbarer Meisterchaft der Erfindung. Wie sich aber die einzelnen Künstler in die Arbeit teilten und ob und welchen Anteil Skopas an den vorhandenen Stücken hatte, das scheint mir auch heute noch nicht ausgemacht.



Nur wenig besser steht es mit unserer Kenntnis der statuarischen Schöpfungen des Skopas. Gesichert wußte man davon überhaupt nichts, bis vor etwa dreißig Jahren die Ausgrabung eines Teiles des Tempels der Athena Alea zu Tegea Bruchstücke einiger Giebelfiguren zutage förderte, die nach einem antiken Bericht von Skopas gearbeitet waren. Es sind dies nebst anderen, unbedeutenden Fragmenten der Kopf eines Ebers und eines Jünglings, beide in traurig verstümmeltem Zustande, ferner die Hälfte eines behelmten Kopfes, dessen andere Hälfte seit vielen Jahren in einem Gehöft des Dorfes eingemauert war. Neuerliche Fortsetzung der Grabung ergab dann noch andere Fragmente, darunter, als sicher von den Giebeln herrührend, einen unbärtigen Kopf des Herakles.

Was zunächst an diesen Köpfen (140–142) auffällt, ist der starke Ausdruck von Leidenschaft, sei es die Hitze des Kampfes oder der Schmerz des Unterliegens. Dieser Ausdruck ist mit kräftigen Mitteln gewonnen. Der Kopf gewaltsam nach rückwärts geneigt, das Gesicht nach oben. Der heftig atmende Mund halb geöffnet, so daß die obere Zahnreihe sichtbar wird. Über der Nasenwurzel die lebhaft bewegte Stirn sich vorwölbend. Besonders betont ist das Auge: in tiefer Höhle, der Augapfel vom scharf abgeschnittenen oberen Lide beschattet, der innere Winkel tief eingearbeitet, während der äußere fast verdeckt wird durch einen darüber gelagerten Hautwulst, dies alles verleiht dem Auge in hohem Grade den Ausdruck von Erregung. Da die geschilderten Eigenschaften sich in drei Köpfen verschiedenen Gegenstandes wiederholen und zugleich

mit ihnen die nahezu vierseitige, kantige Bildung des Schädels wie die annähernde Geradlinigkeit in den Umrissen von Kinn und Wangen, so werden wir darin die persönliche Art des Meisters erblicken. Dieselben Eigenschaften kehren in Köpfen wieder, bei deren einigen man auch aus anderen Gründen an Skopas denken kann, so in dem eines jugendlichen, mit Pappellaub bekränzten Herakles (143), von dem es viele Exemplare gibt, und in einer ganzen Statue des Herakles mit ähnlichem Kopfe (144). Ferner in Meleager, der müde sich seinen Gedanken hingibt (145—146), einem Asklepios (147) und einem schönen Frauenkopf mit Binde (148), von dem vielleicht das Original am Südabhang der Akropolis gefunden wurde.

Ein Neues tritt uns also hier entgegen: das Pathos. Die Kunst des fünften Jahrhunderts, sowohl die der Rede als die bildende, kennt nur den Ausdruck der dauernden seelischen Eigenschaften, des Ethos. Ethische Wesen sind die Götter, die Phidias geschaffen, wie die tragischen Gestalten eines Aeschylus und Sophokles. Aber ein neues Thema schlägt Euripides, der große Neuerer, an. Er dringt in die Tiefen des menschlichen Herzens, prüft und durchforcht es, enthüllt es uns in seinen Stürmen, Kämpfen und Leidenschaften, mit einem Wort, Euripides führt in die griechische Kunst das Pathos ein. Das geschieht um die Wende des fünften Jahrhunderts in der Dichtung, der Kunst, welche nach der Art ihrer Mittel den anderen voranschreitet: in der Plastik sehen wir es zum erstenmal in den Schöpfungen des Skopas.

Und nun, da ein erster Lichtstrahl einen anscheinend-

den Grundzug der Kunst des Skopas erhellt hat, vermögen wir noch einige feiner Werke uns etwas bestimmter vorzustellen, über die wir nur Andeutungen besitzen, so vor allem das berühmteste, die Mänade, in deren Marmor nach den Worten eines sie feiernden Epigrammes die bakchische Begeisterung raute. Und wohl vereinigen sich mit der geschilderten Richtung andere, von denen wir nichts als die Gegenstände kennen: Bakchos selber, mit feinem Gefolge; der ruhelose Kriegsgott Ares; die bewegten Meer-götter; die Erinyen; Aphrodite, die Anstifterin der Leidenschaften, und Eros, Himeros und Pothos, die sie in verschiedener Abstufung verkörpern.

Wir werden noch auf Skopas zu sprechen kommen. Vorerst wenden wir uns jedoch dem anderen Meister zu, welcher der Kunst dieser Zeit nicht minder seinen Stempel aufdrückt, Praxiteles von Athen, dessen Haupttätigkeit ungefähr die drei Jahrzehnte 360 bis 330 vor Chr. ausfüllt. Auch über sein Leben besitzen wir keine bestimmtere Angabe: aber dürfen wir zwischen den Zeilen der antiken Überlieferung lesen, so möchten wir ihn jenen Lieblingen des Glückes zurechnen, auf deren Lebensweg alle guten Götter des Reichtums, der Liebe, des Ruhms ihre Gaben streuen. Und sehen wir auch aus seinen Werken strahlende Heiterkeit uns entgegenleuchten, so mag uns dies wie eine Bestätigung erscheinen, als hätte der Meister auf sie einen Abglanz des eigenen Glückes gelegt. Freilich dürfen wir nicht vergessen: es ist das Jahrhundert, das mit Plato beginnt, mit Epikur schließt; das Jahr-

hundert, in dem mit der Kultur der Griechen auch ihre unvergleichliche Fähigkeit den Gipfel erstieg, das Leben zu einem steten, ruhigen, heiteren Genießen zu gestalten, geschmückt durch den Reichtum, erhoben durch die Wissenschaft, geadelt durch die Kunst. Aber mögen die genannten Züge Praxiteles allein oder feiner ganzen Zeit zukommen, sicher ist, daß nie jemand den Göttern, die das Leben erfreuen, herrlicheren Dank erwies. Denn ihnen allen schuf er ihr Bild in Erz oder Marmor: Aphrodite und Eros; Apollon und den Mufen; Bakchos mit der Schar der Satyrn, Pan, ja, auch der Göttin der Trunkenheit, Methe; Hermes, dem Verleiher von Gewinn und Reichtum; Demeter und Kora, Spenderinnen der Saaten und Blumen; Nike, der Gefährtin des Ruhms; der Glücksgöttin Tyche; dem Gott des Gelingens und noch vielen anderen — eine verschwenderische Ernte, und auch uns ist es gegönnt, davon noch einige Ähren zu lesen.

Beginnen wir mit dem bakchischen Kreis. In mehreren Museen gibt es Exemplare der Statue eines Satyrs (149), der mit der erhobenen Rechten aus einem Krüge Wein in eine Schale gießt, die für feinen Gebieter Bakchos bestimmt ist. Der alte Typus des bärtigen, derben Satyrs hat hier eine gründliche Umgestaltung erfahren: ein schöner Jüngling von edlen Formen steht vor uns, und bloß die spitzen Ohren erinnern an das halb tierische Wesen. Über dem Antlitz liegt ein freundliches Lächeln: er genießt die Wonne des Trunkes mit den er kredenzt.

Gleichen Gegenstandes ist eine andere Figur, von

der wir das Exemplar des kapitolinischen Museums abbilden (150), eine der meist kopierten Statuen des Altertums. Auch dieser Satyr hat vermenfchlchten Typus. Jedoch das Pantherfell um die Bruft bekundet ein niedriger ftehes Wefen und das breitere Geficht mit dem dichten Haar gewährt einen ftärkeren Eindruck von Sinnlichkeit. An einen Baumftamm gelehnt gibt er fich der Stimmung hin, die mit dem Schleier fanften Raufches ihn wohligh einlullt.

Wir befitzen aber auch Beifpiele für die Art, wie Praxiteles die olympifchen Götter auffafte. Allbekannt ift die Statue des Apollon Sauroktonos (151), das ift des Eidechfentöters. Der ganz jugendliche Gott ftützt fich leicht an einen Baum, an defsen Stamm eine Eidechfe hinaufkriecht; diefer lauert er auf, um fie im gegebenen Augenblick mit dem Pfeil zu durchftechen. Man hat für den Vorgang fymbolifche Deutung gefucht, wahrfeheinlich mit Unrecht. Es ift ein im Altertum wie heute noch wirklich geübtes Spiel, eine Gewandtheitsprobe. Der Gebieter des Tieres, dem man prophetifche Gabe zufchrieb, ift hier wie ein Knabe voll Ernst in fein Spiel verfenkt.

Aber es find andere Gottheiten, denen Praxiteles feine höchften Triumphe verdankt. Das vatikanifche Museum bewahrt das Stück einer Statue (152), welcher die Beine und der größte Teil der Arme fehlen; auf dem Rücken find Spuren von Flügeln. Auch die Arbeit ift ohne Feinheit. Aber durch alles dies leuchtet eine Erfindung von unzerftörbarer Schönheit. Andere Wiederholungen, deren keine aber hervorragend ift, laffen den Gegenftand etwas genauer gewinnen (153).



Es ist Eros, mit großen Flügeln. Aber er zielt nicht. Die Arme sind untätig gesenkt, die Stirn, von üppigem Haar beschattet, geneigt, der Blick irrt verloren auf dem Boden hin: die Leidenschaft, die er sonst in anderen entzündet, hat ihn selbst ergriffen.

Ein anderer Eros des Praxiteles ist anscheinend in einer Statue vom Palatin zu erkennen (154), jetzt allerdings durch mißverständene Ergänzung entstellt. Hier wendet sich der Gott huldreich den Sterblichen zu, die er mit feinen Gaben, Bändern und Rosen, beglückt.

Von Eros zu Aphrodite. Die berühmteste Aphroditestatue des Meisters befand sich zu Knidos. Doch waren die Knidier nicht Besteller gewesen. Vielmehr hatte Praxiteles zwei Statuen der Göttin zugleich verfertigt und zuerst den Bewohnern von Kos zur Auswahl angeboten: eine bekleidete und eine andere, in der er das bis dahin Unerhörte gewagt, die Göttin völlig nackt darzustellen. Die Koer zogen die erstere vor; die andere hingegen beehrten die Knidier, die sie inmitten des Tempels in einem Tabernakel aufstellten, wo sie von allen Seiten bewundert werden konnte. Es wird berichtet, daß die Stadt, später in tiefe Schuldenlast geraten, ein Anerbieten erhielt, das Werk des Praxiteles gegen Übernahme der gesamten Schuld abzutreten; doch die Knidier wären darauf nicht eingegangen. Die Geschichte mag erfunden sein; sie beleuchtet jedesfalls das Ansehen der Statue und die Größe des Fremdenzuflusses, den sie Knidos bereitete. Wir besitzen von dieser Statue einige Kopien, davon eine im Vatikan, deren Kopf (155) in unserer Ab-

bildung der ganzen Figur (156) durch den einer besseren Kopie in Berlin ersetzt ist. Und kaum vermögen wir die Prüderie der Koer zu begreifen, so sehr fehlt dem Werke jeder sinnliche Zug. Die Göttin ist dargestellt, wie sie zum Bade hinabschreitet. Sie hat sich entkleidet und legt das Gewand auf das Wassergefäß zu ihrer Linken. Von einem leichten Schauer durchrieselt, hält sie inne. Ihre Haltung ist frei und unbefangen. Denn keines anderen Auge ist zugegen, nichts stört das Unbewußte, Selbstverständliche des Vorgangs. Und bloß das nach der Seite, in die Ferne gewandte Gesicht mit dem weichen, sinnenden Ausdruck der Augen sagt uns, daß auch dies nicht mehr die hohe Göttin ist, die leidenschaftslos über den Empfindungen thront, sondern daß sie selber ihnen wie ein sterbliches Weib unterliegt.

Alle diese Schöpfungen des Künstlers kennen wir nur aus Kopien, fast alle später Zeit und von dekorativer Arbeit, die höchstens die Linien der Erfindung wiedergeben, aber nichts von der Befehlung durch die Hand des Meisters. Sind wir besser daran bezüglich eines Torfos des schon beschriebenen ausruhenden Satyrs, der, vor Jahrzehnten auf dem Palatin gefunden (157), sich durch Feinheit der Meißelführung auszeichnet? Ich kann auch in diesem Torfo nur eine Kopie, wengleich sicher eine vorzügliche, erblicken. Immerhin aber kommt sie unserer Vorstellung von dem Reiz der Flächenbehandlung entgegen, welcher den praxitelischen Originalen zu eigen sein mußte.

Indessen, es braucht solcher Hilfe nicht. Denn das Glück, auch darin seinem Auserkorenen beständig, hat

auch uns Nachgeborenen ein sicheres Original des Meisters besichert. Im Heratempel zu Olympia, an der Stelle, wo ein antiker Schriftsteller sie mit Nennung des Künstlers beschreibt, brachten die Ausgrabungen unserer Zeit die Gruppe des Hermes mit dem Bakchoskinde zutage (158–159), beschädigt freilich und in der Figur des Hermes des rechten Arms und eines Teils beider Beine, in dem Kinde der Ärmchen beraubt, dafür aber von unberührter Frische der Oberfläche. Auf Befehl des Zeus überbringt Hermes das neugeborene Bakchosknäbchen den Nymphen, unter deren Schutz es aufwachsen soll. Auf dem Wege zu ihnen hat er Raft gemacht. Er hat den Mantel über einen Baumstamm gehängt und spielt mit dem Kleinen, der die Arme zu einem Gegenstand ausstreckt, den Hermes in die Höhe hält, vielleicht eine Traube, den Thyrsos oder ähnliches. Heitere Anmut schwebt über dieser Gruppe; nicht erhabene, unnahbare Gottheiten stehen vor uns, sondern wir sind Zeugen eines Götteridylls: ein älterer Bruder, der mit dem jüngeren liebevoll scherzt.

Aber mit dieser Charakteristik bringt das wiedergefundene Original des Praxiteles uns nichts Neues, drückt es nur das Siegel auf das, was schon die Kopien der anderen Werke lehrten. Denn alle diese Götter sind nicht mehr die großen olympischen, deren erhabenes Abbild wir in den Pathenongiebeln schauten, sondern sie sind zur Menschheit herabgestiegen: den Menschen überlegen, gewiß, in ihrer leuchtenden Schönheit, aber ihr Tun, ihr Empfinden ist schlechthin menschlich. Die Richtung, die im Parthenonfries anhub, ist

hier zu voller Entfaltung gediehen. In dem Maße, als die Kunst die Eigenart jedes Gottes hervorhebt, nähert sie ihn dem Menschlichen. Und im Einklange hiemit wendet sie sich nunmehr mit wachsender Vorliebe jenen göttlichen Gestalten zweiten Ranges zu, in denen, wie auch in dem Gefolge des Bakchos, bestimmte Seelenzustände sich verkörpern und die gleichsam in der Mitte zwischen Gottheiten und Sterblichen stehen.

Aber nicht bloß in dieser Auffassung ihres inneren Wesens zeigen die Gestalten des Praxiteles die größte Familienähnlichkeit. Auch die Zustände, in denen sie dargestellt sind, haben weitgehende Gemeinschaft. Sie sind niemals erregt, leidenschaftlich, sondern ruhig, beschaulich. Weiche, wohlige Empfindungen oder freundliche Gedanken beherrschen diese Gestalten. Zu diesem Seelenzustand stimmt vollkommen ihre äußere Erscheinung, das Hauptmotiv ihres Aufbaus. Es ist immer ein Motiv des Ausruhens, des Verfunkenseins. Die Gestalt lastet vornehmlich auf dem einen Bein, während das andere leicht zur Seite oder zurückgesetzt ist. Daraus ergibt sich eine gegenfäßliche Bewegung von Schultern und Hüften, die noch erhöht wird durch eine fast immer dem einen Arm gegebene Stütze, mehrmals auch durch Hebung des einen Arms und Senkung des anderen. Und dieses Spiel von Gegenfätzen im Längs- und Quersinn findet seinen Abschluß in dem Kopfe, der nach vorn geneigt und in entgegengesetzter Richtung zu der gekrümmten Längsachse des Rumpfes gewandt ist.

In den Köpfen aber setzt sich nicht minder die Verwandtschaft der Erfindung fort (160–164). Sie haben immer hohen Oberkopf, ovales Gesicht, rundliches Kinn

mit leichter Einfenkung, einen Gesamtumriß, der nie lange in derselben Richtung, sondern in steter sanfter Rundung verläuft. Überall die gleiche Zeichnung der geschwungenen Lippen, die Augenhöhle von mäßiger Tiefe und ein Augapfel, der durch leichte Annäherung der beiden Lider langgestreckt erscheint. Die Ränder der letzteren, besonders des unteren, heben sich bisweilen nur wenig vom Augapfel ab, wodurch dessen Aussehen, wie namentlich bei der Aphrodite, etwas Unbestimmtes, Verschwimmendes, Feuchtes erhält. Von der Stirne aber gehen mit zartem Ansatz die Haare ab, in denen der Künstler so recht den Reichtum seiner Erfindungsgabe bekundet. Aber ob glatt oder kraus, künstlich gewellt oder frei gelockt, immer sind sie von hervorragender Schönheit, geben sie mit ihren Licht- und Schattentönen den Eindruck natürlicher Weichheit, werden sie zu einem Mittel, dessen der Künstler sich meisterlich bedient, um durch den Gegensatz die Helle und Glätte des Gesichtes zu steigern.

Haben wir so das Bezeichnende in den Werken des Praxiteles erfaßt, so lassen sich ihnen einige weitere anreihen, für deren praxitelischen Ursprung allerdings direkte Beglaubigung fehlt. Aber kehren nicht fast alle die angeführten Züge in der lieblichen unterlebensgroßen Artemis aus Larnaka wieder (165), mit dem kleinen Götterbild von archaischem Typus zur Seite? Haben wir nicht auch hier die geschwungene Linie des Aufbaus, den Abfall der Schultern, das jugendfrische gefenkte Köpfchen und in ihm dieselbe Gesichtsform, das langgezogene Auge, die glatt an-



steigende Stirn, die duftige Haarmasse? Und da wir wissen, wie Praxiteles der Liebesgöttin mehr als einmal Gestalt gab, so wird ihm unser Gedanke angeichts der edlen Aphrodite von Arles gelten (166): mit der einen Hand ordnet die Göttin das Haarband, in der anderen hielt sie den Spiegel. Praxitelisch ist das Haar, das dem der Knidierin ähnelt, die Augen, das Grübchen im Kinn; praxitelisch die Neigung des Hauptes, welche das Gesichtsoval reiner, das Auge länglicher erscheinen läßt und das verhaltene Lächeln der Schönen in einen Umriß von keuscher Strenge bannt. Offen gibt es sich in einem anderen Aphroditekopf in englischem Privatbesitz (167), für den der Vergleich mit dem Hermes (168) praxitelischen Ursprung in hohem Grade wahrscheinlich macht. Wenn auch wohl nur Kopie, zeugt er doch von einer Meisterschaft, der kein Geheimnis der Modulierung mehr fremd ist.

Genug an diesen Beispielen. Sie gewähren immer deutlicher die Vorstellung eines Schaffens von ausnehmendem Reichtum, einer unendlichen Skala des künstlerischen Ausdrucks bei stets wiederkehrendem Grundton. Und gerne gäben wir dem Gedanken Raum, daß hier eine selten begnadete Künstlerschaft unerschöpftlich aus dem Born ihres eigenen Genius gespendet habe. Indessen, treten wir näher an diese Motive und Ausdrucksmittel heran, so wird des absolut Neuen sich kaum etwas ergeben: überall hat lange, stete Entwicklung vorgearbeitet. Der Aufbau der Gestalt mit einem stützenden und einem entlasteten Beine und dem sich daraus ergebenden Gegensatz in Schultern und Hüften erscheint uns schon, nahezu ein Jahrhun-

dert vor Praxiteles, bei Polyklet, einem Zeitgenossen des Phidias; sein Diadumenos, ein Jüngling, der die Siegerbinde anlegt (169), sieht wie das Urbild der praxitelischen Gestalten aus. Und auch der beigegebenen Stütze, durch welche Praxiteles mehr als einmal die Weichheit und das Biegsame seiner Gestalten steigert, begegnen wir in einem anderen Werk Polyklets, der verwundeten Amazone, die, auf einen Pfeiler gelehnt, rastet (170): hier haben wir sogar auch die Hebung des Armes, welche das Auseinanderstreben der Linien des Rumpfes verstärkt. Und von Polyklet bis Praxiteles durchläuft diese Stellung eine lange Kette von Zwischengliedern, in welcher sie immer größere Rundung und Abschleifung erfährt.

Nicht größere Neuheit waltet in dem anderen Motive, durch welches Praxiteles seinen Gestalten so fesselnden Reiz verleiht, jenem des gefenkten Hauptes. Es ist dies ein Motiv, welches die griechische Kunst mit glücklichem Gefühle früh ergreift und immer bewußter ausbildet als eines ihrer wirksamsten Mittel seelischen Ausdrucks. Noch zwischen Körperlichem und Geistigem schwankend, treffen wir es zum erstenmal in der sterbenden Amazone zu Wien (51); und nur wenig später in einem attischen Relief, wo es die milde Güte Demeters, Schwesterliche Sorgfalt Persephones bezeichnet (171). Und beschränkt sich hier die Bewegung auf den Kopf als Ganzes, so versucht die Kunst alsbald auch den Zügen Leben einzuhauchen, beobachtet eindringlich die Wirkung von Lichtern und Schatten, bemächtigt sich der zartesten Schwingungen des Umrisses, und so, mit kaum faßbaren und beinahe un-

bewußten Mitteln, weiß sie eine ganze Stufenleiter von Ausdruck hervorzubringen: heitere Freundlichkeit im Apoll (94) und dem Diadumenos (93) des Phidias; Frömmigkeit und Bescheidenheit in den siegreichen Wettkämpfern des Polyklet und seiner Schule (172 bis 173); Seelenbetrübnis in der überwundenen Amazone (174–175); vorbereitende Sammlung in Hermes als Redner (176); mütterliches Wohlwollen in der Göttin des Friedens, die den Reichtum hegt (177); huldvolles Gehör in Aphrodite (178), wie andere Male in Hera oder Athena; aufmerksame Anspannung in dem Palästriten, der sich zum Wurf ansetzt (179). Und ähnlich ließe sich die edle Haltung, der leichte Gang der praxitelischen Gestalten in eine lange Entwicklungsreihe fügen: es ist immer der gleiche Weg, auf dem die griechische Kunst der Vollendung zuschreitet.

Mag aber auch in allem einzelnen Praxiteles die reifen Früchte einer glücklichen Stammesanlage ernten, den Stempel seiner Persönlichkeit tragen gleichwohl seine Werke. Er verleiht jenen überkommenen Elementen die letzte Vollendung im Sinne der Anmut, Zartheit, Liebenswürdigkeit. Schönheit ist seine Lofung und siegreiche Schönheit atmen alle seine Gestalten, seien sie nun aus Erz, dem Material wohl seiner früheren Schöpfungen, oder aus Marmor, den er immer mehr bevorzugt und der allein seinem Schönheitsinn völlig genügt. Und er gebietet dem Marmor als sein Meister; er entlockt ihm seine verborgensten Reize, läßt Flächen und Linien hier in weicher Rundung schwellen, dort wie in leichtem Hauche beben, die

Lichter hier hell, dort sanft gedämpft erklingen, erhöht die strahlende Glätte von Gesicht und Nacktem durch die Gegenwirkung der gewellten oder krausen Haare, der rauhen Felle oder wollenen Mäntel, den dunklen Hintergrund der großen Flügel; und über all dies breitet er in Gewand, Haar und Nacktem die festliche Hülle farbenprächtiger Bemalung.

Skopas und Praxiteles: wieviel Gegensatz in zwei doch nahezu gleichzeitigen Künstlern! In Skopas alles leidenschaftlich, pathetisch, handelnd, in Praxiteles friedlich, träumerisch, hingegeben. Die Gestalten des Skopas trotzig mit zurückgeworfenem Kopfe, jene des Praxiteles gesenkten Antlitzes. Die Gesamtform des skopadeischen Schädels geradlinig, eckig, jene des praxitelischen oval und gerundet. Die Gestalten des ersteren haben den Mund geöffnet, die Zahnreihe sichtbar, die des anderen mit leichtem Lächeln geschlossen. Skopas gräbt das Auge tief in die Höhle, zieht die Lider auseinander, schneidet sie scharf vom Apfel ab, Praxiteles gibt ihm nur leichte Bettung, betont seine Längsrichtung, läßt das Unterlid fast in den Augapfel übergehen. Und dennoch, bei allen Gegensätzen in der äußeren Erscheinung entspringt ihre Kunst demselben Boden, ist die eine wie die andere gleichwertiger Ausdruck der Zeit. Bezeichnend für beide ist zunächst schon die vermenschlachte Auffassung der Götter wie die Vorliebe für die göttlichen Wesen zweiten Ranges. Aber auch in ihrem Verhalten zu den Formen der Wirklichkeit besteht eine tiefe Gemeinschaft. Beider Richtung ist idealistisch, sie steht darin der voran-



gegangenen Zeit in nichts nach. Läßt sich größere Reinheit der Linien in dem von uns entwickelten Sinne denken, als jene des praxitelischen Hermes, wo immer wir ihn betrachten, in Kopf, Brust, Schenkeln, bis hinab zum Fuße? Aber diese Idealität ist doch von jener der Parthenongiebel verschieden. Die des Parthenon ist unbefchränkt. Sie umfaßt gleichmäßig die Jugend wie das gereifte Alter, das Männliche wie das Weibliche, die energische, angespannte Handlung, wie die Ruhe, die weiche Erschlaffung. Und all dies gibt sie, wenn auch immer in abstrakter Weise, mit völliger Unparteilichkeit wieder, ohne Bevorzugung oder Zurücksetzung. Bei Skopas und Praxiteles hingegen ist es immer ein bestimmtes Prinzip, eine Auffassung, die durch alle Werke hindurchgeht: selbst Asklepios, der Ruhige, gesammelt Beobachtende, ist in der skopaischen Schöpfung vom Pathos ergriffen und Hermes, der kluge, nüchterne Vollstrecker des Willens Zeus', gibt sich in der praxitelischen Gruppe dem Gefühle hin.

Aber auch die Linie ist nicht mehr jene, die sie im Parthenon war. Es fehlt ihr die Größe, sie ist allzu aufgeregt bei Skopas, allzu fein durchgefeilt bei Praxiteles. Beide Künstler haben von der Natur gelernt, sie haben ihr alles abgelauscht, was in Bau und Bewegung dem von ihnen bevorzugten Ideal zu eigen ist, sie wissen, mit welchen Einzelheiten der Gesichtsbildung sich die Vorstellung bestimmter Charaktereigenschaften verknüpft. Auf dieses Ideal sind ihre Schöpfungen ausschließlich angelegt und alles davon ferngehalten, was nicht in seinem Sinne ausdrucksvoll ist. erinnert uns dies nicht an das Vorgehen der



archaischen Künstler? Gewiß, es ist dieselbe Kunst, in ihrem Wesen hat sich nichts geändert. Nur daß bei jenen Primitiven das Gebiet des Könnens selber ein beschränktes ist und sie gar nicht ahnen, welche tiefe Kluft ihre Kunst von der Wirklichkeit trennt: während jetzt die Künstler, in voller Kenntnis der Natur, wissenschaftlich von ihr abgehen.

Denn es unterliegt keinem Zweifel: diese Formen wollen gar nicht getreue Nachbildung der Wirklichkeit sein. Denken wir uns Augen, wie sie Skopas bildet, ins Wirkliche übertragen, und sie würden befremden durch die übermäßige Dicke der Lider, das tiefe Eindringen des inneren Winkels, die Schwellung der anstoßenden Stirn. Der Künstler ist sich darüber klar geworden, an welche Betonung von Licht und Schatten in der Wirklichkeit ein bestimmter Ausdruck gebunden ist; indem er dieselben Gegenstände in seinem Material nachdrücklich herauszuarbeiten sucht, steigert und übertreibt er die Einzelformen. Ganz das Gleiche gilt von Praxiteles: wie bei aller Kräftigkeit nachgiebig muten sich die Haare seines Hermes, wie seidig dicht jene der Aphrodite an! Aber denken wir uns beide so wie sie sind in wirklichem Haar, und der Eindruck wäre nahezu der gegenteilige. Dem Künstler war es darum zu tun, mit dem Marmor Wirkungen zu erzielen, welche der Unbestimmtheit oder den Schatten- und Glanzerscheinungen des Haares analog sind; dazu schuf er sich seine eigene Struktur, die mit der wirklichen nur wenig gemein hat. So ist die Kunst, nicht mehr objektiv und unbewußt, im Begriff, sich über die Natur hinwegzusetzen.

Bisher war bloß von Skopas und Praxiteles die Rede. Sie stehen aber in den dargelegten Bestrebungen nicht allein. Sie stellen gewissermaßen nur deren zwei äußerste Pole dar, zwischen denen aber noch für mannigfache andere Art von Ausdruck Raum ist. Tatsächlich fehlt es nicht an Künstlern und Werken verwandter Richtung, die mit denselben oder doch mit gleichartigen Mitteln wie sie Skopas oder Praxiteles verwenden, ähnliche Wirkungen erzielen. Einige wenige Beispiele mögen dies verdeutlichen.

In der Münchener Glyptothek befindet sich ein schöner weiblicher Kopf vielleicht griechischer Arbeit (180), dem Gegenstand nach wahrscheinlicher aus menschlichem als aus göttlichem Kreise. In dem Gesichte herrscht ein anziehender Ausdruck mädchenhafter Bescheidenheit. Gehen wir auf das einzelne: Neigung nach vorn, zarte Rundung der Wangen, das glatte Dreieck der Stirn, die nur über dem Augenbrauenbogen kaum merklich gewölbt ist, der überaus leise Ansatz des Haares, ein tief gebettetes Auge, Lippenlinie von reinstem Schwung — wir erkennen eine künstlerische Richtung, die der des Praxiteles nahesteht, aber doch wohl mit ihr nicht eins ist.

Das Britische Museum besitzt von Ausgrabungen in Knidos eine Statue der Demeter (181): es ist die Göttin, welcher die Menschheit die unvergängliche Gabe der Saaten verdankt, zugleich die Mutter, welcher das herbste Leid, der Verlust der einzigen Tochter, widerfuhr. Läßt sich nicht das eine wie das andere in den Gesichtszügen lesen: unbegrenzte Güte, über der es wie Wehmut liegt? Diese zarten, schmalen Wangen,

die Augen, die nach innen liegen, die Lider, die wie leicht geschwellt sind, sprechen sie nicht von Kummer und durchwachten Nächten? Aber all dies ist doch zurückgedrängt durch die unfagbare Sanftmut des Blickes und des Mundes, geklärt durch die reine Fläche der Stirn, die in ebenem Dreieck ansteigt. Und wie im Gesicht, so drückt sich die Schwermut auch in der bezeichnenden Nachlässigkeit der Kleidung aus und in dem Schleier, der mit feinem Schatten die Tiefbekümmerte schirmt und dessen geschlossener Umriss den Blick des Beschauers gefammelt auf dem Antlitz verweilen läßt.

Anderen Schmerz, eine andere Mutter führt dieser Kopf der Niobe vor Augen (182): ewige Anklage schleudert das trotzige Antlitz den Himmlischen oben zu. Und hier Apollo (183), der Drachentöter, leichten Fußes über die Gräser hinschreitend, hoch aufgerichtet, im stolzen Antlitz der Unwille nachzitternd. Und hier wieder Asklepios (184), der Götterarzt, in menschenfreundlichem Sinnen.

Und dieser Zeus (185): umwallt von den Locken, aus deren schattendem Rahmen scharf abgeschnitten das Antlitz hervortritt, männliche Kraft und Entschlossenheit in den ebenmäßigen Zügen. Sichere Ruhe verkündet das Gerüst der senkrechten und wagrechten Achsen, die strenge Symmetrie der Anlage links und rechts. Aber es ist kein Bild ohne Leben: die geöffneten Lippen mildern freundlich die Strenge, tief in der Höhle mit beschattetem Apfel bezeugen die Augen tätigstes Nachdenken. Und alle die Linien außen und innen leiten uns hinauf zur Stirn, als dem

Sitz des Gedankens und Willens, von deren mächtiger Arbeit die heraustretenden Muskeln der Brauen, die sich aufrichtenden Haare zeugen. Wenige Köpfe gibt es von so gewaltiger Kraft des Ausdrucks. Aber denken wir diese Formen in Fleisch und Knochen, wir würden mit Erstaunen die Verschiedenheit gewahr. Wer sah je, daß Menschenhaar sich auf inneren Antrieb so in die Höhe sträubte, Gedankenarbeit so die Muskeln der Stirn heraustrieb? Wo findet sich in der Wirklichkeit solch ein Bau der Augenhöhle und Stirn, solch ein Einschnitt zwischen Haar und Schläfen? Die Formen des menschlichen Körpers sind hier überall nichts anderes als Kunstmittel, Werkzeuge, mit denen die Künstler frei zu ihrem Zwecke schalten.

Bei aller Mannigfaltigkeit von Schattierung und Abstufung des Ausdrucks jedoch stehen die zwei von Skopas und Praxiteles vertretenen Richtungen immer an erster Stelle und sie sind es, welche, stets ausgesprochener und nachdrucksvoller, auch die Folgezeit führen. Vor allem die pathetische Richtung weist eine beständige Zunahme auf. Dieser Meerdämon zum Beispiel (186), verzehrt von unbefriedigter, brennender Leidenschaft, trägt er nicht die skopadeischen Züge, nur allenthalben verstärkt, in der Haltung, in den Überschneidungen, in dem Relief der Gesichtsmuskeln? Und selbst Gestalten, für deren Auffassung pathetisches Wesen keineswegs notwendig ist, zeigen sich uns nun leidenschaftlich erregt: das Pathos wird wie eine Gewohnheit, eine Redensart der Kunst. Auch davon nur ein Beispiel in dem Alexander als Sonnengott im

kapitolinischen Museum (187): woher die Pein in feinem Gesicht? Aber noch ganz andere Akzente schlägt die Kunst an in den großen Hochreliefs des pergamenischen Altars (wahrscheinlich um das Jahr 180 vor Chr. errichtet), jetzt im Museum zu Berlin (188). Von Säulen umgeben erhebt sich die eigentliche Opferstätte auf hohem Unterbau mit festgefügttem Sockel, um den von allen Seiten Aufruhr brandet: die Giganten im vergeblichen Ansturm gegen die Götter. Die Hauptgruppen sind Zeus, der den Blitz auf den schon niedergefunkenen Gegner schleudert, ohne der Drohung eines anderen zu achten (189), und Athena, im Begriff, den Gegner von dem heimatlichen Boden wegzuziehen, auf dem er unverwundbar ist, die Siegesgöttin, die sie zu bekränzen herbeifliegt, und die Göttin der Erde, Ge, die Mutter der Giganten, das Geschick ihrer Söhne bejammernd (190). Hier haben wir nicht bloß Köpfe, sondern ganze Figuren, voll kräftigster Überschneidungen, leidenschaftlicher Bewegungen, angestrengtester Muskeltätigkeit. Und in den in den Nacken zurückgeschleuderten Köpfen der Giganten (191) mit den schwer atmenden Lippen, den schwellenden Stirnen, die Augen in tiefe Höhlung eingefenkt, die Haare durcheinandergeschüttelt, erkennen wir abermals die skopadeischen Grundformen, nur ins Äußerste, Ungeheure gesteigert.

Doch nein, dieses anscheinend Äußerste wird noch überboten durch die Laokoongruppe des Vatikans (192), ein Originalwerk der letzten Jahrzehnte vor Chr. Den ausgefuchtesten, grausamsten Vorgang haben die Künstler gewählt und ihre Bravour war dem Gegen-



stande gewachsen. Nicht eine Faser der Hauptfigur, die unbeteiligt bleibt, kein Glied, das nicht unermeßlicher Schmerz durchzuckte, der Kopf krampfhaft verzerrt — dieser Kopf, für sich allein ein fast unerträglicher Anblick, er hat mit der Wirklichkeit nichts mehr zu schaffen. In diesem Werk aus der letzten Zeit der griechischen Kunst endet die Richtung, die wir bis hieher begleitet, in einem gewaltsamen Manierismus, in schreiender Rhetorik.

Und was Praxiteles betrifft, so liegt die Nachfolge, die seine Richtung in der hellenistischen Zeit findet, nicht weniger zutage. Wir brauchen nur an die zahlreichen Gestalten des Bakchos, Apollon, Aphrodite, Narkissos, Ganymedes und wie sie heißen mögen, zu erinnern, die unsere Museen bevölkern, dargestellt in träumendem Ausruhen, in süßem Raufche, in bewundernder Betrachtung der eigenen Schönheit, und die nach dem Geiste, der sie beseelt, und der Sprache ihrer Formen der Schule des Praxiteles zugerechnet werden müssen. Bis zu welcher äußersten Zartheit in der Modellierung der Flächen die Kunst nun gelangt, das veranschaulichen Köpfe, wie jener des Bakchos auf dem Kapitol (193) oder der weibliche aus Pergamon (194), ein sicheres Originalwerk etwa des zweiten Jahrhunderts vor Chr., in dem, von Auge, Mund und Nase abgesehen, jedes Absetzen der Flächen, jeder greifbare Umriß verschwunden, jede Erhabenheit anscheinend getilgt ist: alles ist glatt und doch von unendlicher Abstufung; das zeigen ganze Statuen wie der Jüngling von Subiaco (195) oder der Ilioneus in München (196) oder die kapitolinische Aphrodite (197),

von einer Weiche des Fleisches, daß man meint, sie müßten dem Drucke des Fingers nachgeben. Oder jene andere Aphrodite der Medici (198), in der bis hinauf zum Kopf und den wie unbestimmt angelegten Haaren alles nur Übergang und Überleitung ist, keine Fläche mehr standhält, die ganze Gestalt in ein Spiel von Lichtern und Schatten sich löst.

Wir sind in Betrachtung einer der wesentlichen Seiten des Kunstwerks, wie es die Behandlung der Flächen im Nackten und im Gesichte ist, weit über die Zeit des Skopas und Praxiteles hinausgekommen. Wir kehren nochmals zu ihr zurück, um über einen anderen wichtigen Bestandteil des Kunstwerks uns Rechenschaft zu geben, nämlich die Gewandung. Hierbei freilich müssen wir uns auf Zusammenfassung beschränken, denn wir sind noch nicht so weit, die Eigenart der einzelnen Meister im Gewande zu unterscheiden, mit alleiniger und auch nur bedingter Ausnahme für Praxiteles. Wohl glaubte man gesicherte Erzeugnisse seiner Werkstatt wiedergewonnen in drei Reliefplatten, die vor einigen Jahrzehnten in Mantinea zum Vorschein kamen (199): auf der einen Marfyas die Flöten blasend im Wettstreit mit dem leierspielenden Apollon, während der Skythe dabeisteht, dem die grausame Bestrafung des Marfyas obliegt, auf den beiden anderen je drei Mufen. Aber dieser Glaube war trügerisch, die Reliefs gehören nicht, wie man meinte, zu einer Göttergruppe des Praxiteles. Immerhin können sie von seiner Kunst abhängig sein und ähnliche Ge-

wandungen, wie wir sie in ihnen finden, begegnen in der Tat auch in statuarischen Werken, deren einige auch aus anderen Gründen auf Praxiteles oder ihm nahestehende Kunstrichtungen weisen, wie z. B. eine jetzt als Muse ergänzte Statue im Vatikan (200). Andere wieder zeigen im Gesicht praxitelische Züge: so der sogenannte Sardanapallos, ein Bakchos in weitem Gewande (201), und besonders die schlanke Artemis von Gabii (202), die sich den Mantel auf der Schulter zurechtsteckt, das Gesicht von schwesterlicher Ähnlichkeit mit der Artemis von Larnaka (165). Und in geringerem oder größerem Abstand schließt sich an diese eine ganze Schar von Frauengestalten der gleichen Zeit an, in eleganten Gewandungen, wie die drei sogenannten Herkulanerinnen in Dresden mit ihren stehenden und sitzenden Varianten (203–204), oder, ein wenig jünger, die vatikanischen Mufen, von denen wir die anmutige Thaleia herausheben, mit den Abzeichen des ländlichen Luftspiels auf einem Felsen sitzend (205), oder die Muse des mimischen Tanzes, Polymnia (206), das jugendliche Köpfchen mit Rosen bekränzt, ganz in den weiten Mantel gehüllt, der ihrem Spiel zur Begleitung dienen soll und den sie eben zaudernd zu lockern beginnt.

Gewiß, auch diese wenigen Beispiele gewähren den Eindruck unbegrenzten Reichtums, unererschöpflicher Mannigfaltigkeit der Erfindung. Aber sehen wir näher zu, so sind es doch immer dieselben Motive und Einfälle, die nur immer wieder neue Zusammenstellungen eingehen, gleich Buchstaben eines Alphabets. Und sind alle diese Kombinationen der Wirklichkeit entnommen?

Wir dürfen es bezweifeln. Auch wenn wir diese Gewänder in Stoff und Zurichtung, mit all den Kunstgriffen ihrer Anlegung ins Leben rufen könnten, so würde sich doch höchst wahrscheinlich eine nicht geringe Anzahl von Effekten ergeben, welche die Künstler, unbekümmert um die Wirklichkeit, einzig und allein ihrem entgegenkommenden Materiale abgewannen. Noch besteht jene abstrakte Auffassung des Gewandes, die wir an den Parthenonskulpturen erörterten. Und doch, wieviel hat sich seitdem geändert! Von der erhabenen Größe des Parthenonstiles ist die Kunst unwiederbringlich herabgestiegen. Sie wird, auch in der Behandlung des Gewandes, von subjektiven Idealen beherrscht, einem Ideal der Gefälligkeit, der Eleganz auf der einen Seite, während in anderen Figuren, z. B. der fliehenden Niobide des Vatikans (207), Aufregung und Leidenschaft waltet. Ja, auch das Abstrakte der Auffassung ist in diesen Gewändern bis zum äußersten getrieben: nirgends etwas Zufälliges, nicht die kleinste Falte sich selbst überlassen, jeder Zug, der, wenn auch noch so möglich in der Wirklichkeit, für die Absicht des Künstlers nichts befragt, unerbittlich ferngehalten. Das klassische Beispiel dieser vollkommenen Durchdringung ist der Sophokles des lateranischen Museums (208), vorzügliche Kopie nach dem Original eines attischen Künstlers aus der Zeit des Praxiteles. Hier bringt das Gewand den Charakter des Trägers zum Ausdruck in feiner harmonischen Vereinigung von Freiheit und Anstand und feinem Schönheitssinn, dem auch die eigene Person nicht fremd bleibt. Dieses Himation umhüllt nicht wie ein Priester-

mantel, der die Individualität verbirgt: es schmiegte sich fügsam dem Körper an, es läßt alles, was im Haupte, an den Gliedern persönlich und bezeichnend ist, frei heraustreten, und auch wo es verhüllt, läßt es die Form erraten. Und wo es bedeckt, da stellt es selber den Bau des Körpers her, überträgt ihn in feine Sprache, gibt es mit seinen Abteilungen, mit feiner Spannung und Lockerung, mit den verschiedenen Höhen der Falten die Gliederung, die Abschnitte, die Bewegung des Körpers wieder. Nicht eine Falte, die so wie sie ist, nicht dieser durchgängigen Idee gehorchte; jeder eigene Wille, jede selbständige Äußerung des Stoffes ist unterdrückt, das Gewand, so wie wir es bei den Formen des Nackten sehen, ein Werkzeug in der Hand des Künstlers.

Doch auch ihm winkt Befreiung, und der als erster den Bann bricht, ist unseres Wissens Praxiteles. Bei seinem Hermes (158) ist der Mantel von der Figur getrennt. Über den Baumstamm gehängt, hat er sonst keine Aufgabe zu erfüllen. Und sich selbst überlassen, gewinnt er sein eigenes Leben in den einsinkenden Falten, in den leichten Knickungen, die, über die Oberfläche zerstreut, den Eindruck weichen, gefütterten Stoffes hervorrufen. Fast möchte man meinen, daß sein Schönheitsgewohnter Meister hier, wo er dem Gewande keinen Dienst an der Figur selbst zuzuteilen wußte, es anwies, durch seine eigene Schönheit zu wirken, und daß er, der Idealist, hier einmal seiner staunenswerten Kenntnis der Natur Raum geben wollte — an einem Nebending.



Einige Jahrzehnte tiefer herab führt uns ein anderes erhaltenes Originalwerk, die große Nike von Samothrake (209), nach der doch wohl wahrscheinlichsten Annahme eine Stiftung Demetrios des Städtebelagerers zur Erinnerung an seinen Sieg über Ptolemaios im Jahre 306 vor Chr. Die Göttin steht vorn auf der Schanze eines raschen Ruderschiffes, in der einen Hand, einer erbeuteten Flagge vergleichbar, das kreuzförmige Zierstück eines feindlichen Schiffes. Sie war der Besatzung zugekehrt. Doch jetzt, im Angesicht der Küste, wendet sie sich zu dieser hinüber und die Trompete an den Mund setzend gibt sie das frohe Signal des Sieges, während der Wind, der ihr entgegenweht, den Mantel lockert. In dem Gewande gehorcht nicht alles der Hauptbewegung. Einige Falten gehen ihren besonderen Weg, fallen träge hinab oder schleifen auf dem Boden hin, und ein Zipfel des Mantels, in dem der Wind sich verfängt, bläht sich wie ein Segel. Über die Oberfläche hinweg sehen wir ferner zahlreiche Knitterfältchen, wie sie vom Gebrauch und Zusammenlegen des Stoffes entstehen, und diese verlaufen nicht selten quer gegen die großen Falten. Also zufällige, Nebenerscheinungen: tritt damit endlich in der Kunst der Wahrheitsfaktor des Zufalls in seine Rechte?

Diesen Beispielen reiht sich seit kurzem ein weiteres an: jenes liebevolle Mädchen von Anzio (210), dargestellt im Begriff, eine Sühnhandlung zu vollziehen, auch sie ein Originalwerk, das wir einer jüngeren Generation nach Praxiteles zuweisen möchten; seine Richtung wenigstens glauben wir zu erkennen in der

Gefichtsbildung, in der feierlich anmutigen Art des Hinfchreitens, den feinen, wunderbar zusammengefügten Gegenfätzen in Flächen und Linien, wie in der meifterlichen Vollendung der Marmortechnik. Das ganze Gewand fcheint hier vom Streben nach Naturwahrheit ergriffen. Die schöne Falte fehlt gänzlich wie ihre forgfältig abgewogene Verteilung: gleichgültig um die Hüften gewunden ift der Mantel, das Unterkleid aufgenommen wie für niedrige Arbeit. Selbst die Stoffe ermangeln der fonftigen Feinheit: der Mantel ift grob, wie abgetragen und zerdrückt, der Chiton ein Wollstoff, der am Busen empfindungslos wie Flanell anliegt. Aber wieviele Schönheitsmotive wußte der Künftler diefer Dürftigkeit und Nachlässigkeit zu entnehmen: die Frifche der gerippten Oberfläche des Chitons, das lebendige Herabwogen der Säume, den reizvollen Wechsel ihrer Anfihten, die Vielgeftaltigkeit der Faltenrücken mit ihren wie durchleuchteten Schatten.

Indeffen, allgemeine Verbreitung erlangen folche Natürlichkeitsbestrebungen nicht. Für die überwiegende Mehrzahl der Gewänder bleiben die alten Überlieferungen maßgebend und die beiden Richtungen, die wir bezeichneten, behaupten auch weiterhin den Vorrang. Die eine, man könnte fie die pathetifche nennen, gipfelt in den Gewändern des pergamenifchen Altars (189. 190. 211), zu denen auch ftatuarifche Parallelen nicht fehlen. Gewiß, im Vergleich zur Niobide und felbft auch der famothrakifchen Nike find die Linien nun noch kühner gefchwungen, die Schatten noch

tiefer und schärfer, herrscht in allen Motiven noch größere Neigung zum Flatternden, Wogenden, sich Bauschenden. Aber spricht sich in diesen Gewändern direktes Naturstudium aus? Oder sind sie nicht vielmehr freie Konstruktionen, die sich die Künstler in der geschlossenen Werkstatt zurechtlegten? Und was bietet die andere Richtung in dieser Zeit Neues? Hauptfächliche Neuheit ist die Vervielfältigung der Effekte, namentlich die Verbindung der Falten des Mantels mit denen des Untergewandes, die in ihrem abweichenden Verlauf durch den Mantel hindurch sichtbar sind, wie beispielsweise bei der an den Pfeiler gelehnten Muse (212) oder der Kora des vatikanischen Museums (213) und neugefundenen Werken aus Kleinasien. Aber auch in diesem Motiv ist das Künstliche und Gefuchte offenkundig und seine unzähligen Variationen sind doch nur immer wieder Anwendungen eines und desselben Prinzips, Ableitungen der Kunst aus sich selber. Und die vielgerühmte Gewandung der schlafenden Ariadne (214), die ganz auf dem steten Richtungswechsel der Faltenzüge aufgebaut ist, was ist auch sie anderes als ausgeklügelte, verstandesmäßige Berechnung?

Aber auch angesichts jener ersten Beispiele einer anscheinend völlig freien Auffassung des Gewandes: des olympischen Hermes, der Nike, des Mädchens von Anzio, dürfen wir fragen, ob ihre Naturwahrheit eine durchgängige ist. Sie haftet im Hermes, und zum Teil auch in dem Mädchen, hauptsächlich an den Außenflächen — und beide Werke sind eben Originale. Denken wir uns an der Chlamys des Hermes jene wie hingehauchten Einfenkungen, am Chiton des

Mäddhens das Wollige und Gerippte weg, mit anderen Worten, denken wir sie uns als Kopien von der Art etwa der Knidierin, der Artemis, Niobide, in denen Kopistenhand alle feine Bewegung der Oberfläche verständnislos ausgelöscht hat: würden wir die Natürlichkeit jener Gewänder dann noch ebenso bewundern? Und ähnlich ist es mit den Knitter- und Liegefaltten der Nike und der pergamenischen Skulpturen: sie bleiben immer etwas äußerlich Aufgesetztes, das auf den Gang und die Erhebung der eigentlichen Falten keinen Einfluß übt.

Und als der Meister dem Mantel seines Hermes jene leichten Vertiefungen gab, die ihm das Aussehen weicher Wolle leihen, hatte er da wirklich einen Stoff vor sich, der diese Einsenkungen alle genau so zeigte, wie er sie in den Marmor übertrug: gleichförmig, regelmäßig, rhythmisch?

Vor allem aber: wo findet sich in den drei Gewändern auch nur ein dem Geist des Ganzen fremdes, eigenwilliges Motiv, zu welchem den Künstler ein bloßer Eindruck der Wirklichkeit verführte? Ist in der Gruppe von Olympia die Chlamys des Hermes denn müßig? Oder gewinnt nicht durch sie der stützende Baumstamm Einheit der Masse und ruhige Linien, der nackte Körper zugleich sein Widerspiel? Mildert sie nicht auch für uns das Gefühl der rauhen Rinde unter dem Arm des Gottes, weist sie uns nicht auf die Wanderung hin, auf der er kurze Rast hält? Bei dem Mädchen von Anzio ist die nachlässige Tracht für die Art der Kultushandlung bezeichnend; aber sie ist auch die auserlesene Folie, von der sich die Zartheit des Gesichtes,

der Schultern, des Fußes abhebt, und die Steife des Flanells an der Brust redet leise, aber deutlich von Kindlichkeit und Unschuld. Und wie stimmen in der Nike jene kleinen Gegenfalte der Falten, die doch der mächtigen Einheit des Ganzen nichts anzuhaben vermögen, zu der Gestalt selber, in der noch die Erregung der Schlacht und des Sieges nachhallt! Wie teilt die Bewegung des Gewandes nicht minder als jene der stürmenden Trägerin für unser Auge sich auch dem Schiffe mit! Stellen wir uns den herabgeglittenen Mantel ohne den geschwellten Bausch vor, und nicht nur würde die rechte Seite der Figur verarmen, nicht nur verlören wir die Zunahme der Ausladungen von unten nach oben, welche die majestätischen Schwingen zur höchsten Geltung bringt, nein, auch das eigenste Leben des Vorgangs wäre entwichen. Denn jenes Segelmotiv macht den Wind wahrnehmbar und jene unbotmäßigen Falten führen uns das Wehen der Brise vor, die mit den auf den Boden schlagenden Säumen ihr Spiel treibt. Bewunderungswürdiges Werkzeug in der Hand der Künstler sind alle diese Gewänder: aber nun erst recht Werkzeug.





IV  
LYSIPP UND DIE  
HELLENISTISCHE PLASTIK



**M**it einem Teil der voranstehenden Erörterungen sind wir bereits in die hellenistische Zeit eingetreten, die von den letzten Jahrzehnten des vierten Jahrhunderts vor Chr. bis zum Beginn der römischen Kaiserherrschaft gerechnet wird. Diese Periode nimmt ihren Ausgang von der Begründung einer Weltmonarchie durch Alexander den Großen, eines Reiches, welches alle Völker, die an der Kultur im östlichen Mittelmeerbecken eines nach dem anderen Anteil gehabt hatten, zu einer Einheit zusammenschließt. In dieser Verschmelzung jedoch überwog das griechische Element wie politisch so auch auf geistigem und künstlerischem Gebiete: ja, aus der Berührung mit anderen Völkern, aus der ungeheuren Erweiterung seines Gesichtskreises gewann es neue Anregungen und Aufgaben, ohne dabei seine Eigenart einzubüßen. Und selbst in Ägypten, wo die griechische Kunst sich mit jener weitaus älteren einheimischen begegnete, von der sie selbst in ihrer Kindheit die Vorbilder geholt, in jener eigentümlichen ägyptisch-hellenistischen Mischkunst blieb der griechische Einschlag doch der herrschende.

Der Künstler, der auf dem Gebiete der Plastik am Beginne des neuen Zeitalters steht und seine Richtung wesentlich mitbestimmt, ist Lyfipp, aus Sikyon, einer Stadt im Nordosten des Peloponnes. Er war Zeitgenosse Alexanders des Großen, der sich wiederholt von ihm statuarisch darstellen ließ. Doch überlebte

er den König um ein Beträchtliches: das letzte Jahrzehnt des vierten Jahrhunderts bezeichnet wahrscheinlich den Endpunkt seines langen Lebens. Und hellenistisch mutet die Kunst Lysipps schon durch ihre Vielseitigkeit an. Auf anderthalb Tausend wird die Zahl seiner statuarischen Schöpfungen angegeben und darunter war nicht nur die menschliche Gestalt in allen Rangstufen: Götter, Heroen, Sterbliche, sondern auch das Tier, durch Pferde, Löwen, Hunde u. a., vertreten. Es waren Einzelstatuen und umfangreiche Gruppen bis zu dreißig und mehr Figuren, Schlachten, Jagden. Seine Kunst umfaßte sowohl den Koloss von fast zwanzig Meter Höhe, wie die kleine Bronze, die als Tafelschmuck diente.

Dieser Künstler, durch den nach einem Urteil der Alten die statuarische Kunst ihre Vollendung erfuhr, ist selbst aus keiner Schule hervorgegangen. Er begann seine Laufbahn als Handwerker, Erzarbeiter. Den Mut, sich der Kunst zu widmen, schöpfte er, wie berichtet wird, aus einem Wort des Malers Eupomp, den er befragte, welchen von den alten Meistern er sich zum Vorbild nehmen solle. Doch Eupomp habe ihn als einzigen Lehrer an die Natur gewiesen. Wir werden sehen, ob und wie Lysipps Werke die Befolgung dieses Rates erkennen lassen.

Zu den berühmtesten Statuen des Lysipp zählte im Altertum die eines Apoxyomenos, das ist eines Jünglings, der mit dem Schabeifen sich von dem Sande reinigt, womit die Palästriten sich den vorher mit Öl gesalbten Körper, etwa zur Erzielung einer Art Seife, bestreuten; also ein alltäglicher Vorwurf aus dem Jünglingsleben.



Die Statue, offenbar die eines Siegers in den Spielen, wurde fpäter von Agrippa nach Rom gebracht und vor den von ihm gebauten Thermen aufgefellt. Sie erregte in fo hohem Maße das Wohlgefallen des Kaifers Tiberius, daß er fie in feinen Palaft fchaffen ließ. Doch das Volk verlangte lärmend im Theater die Herausgabe, die der Kaifer nicht weigern konnte. Wir befitzen von ihr eine antike Kopie, jetzt im Vatikan (215); nur hat der Kopift, der die Figur aus Bronze in Marmor übertrug, ihr zur Verftärkung einen Baumftamm und mehrere (jetzt größtenteils wieder gebrochene) Stützen beigegeben und von irriger moderner Ausbesserung rührt der Würfel zwischen den Fingern der rechten Hand her, die keinerlei Gegenftand halten foll. Aber trotz diefer Entftellungen, und felbftverftändlich auch der Minderwertigkeit der Kopie, können wir vollkommen die hohe Schätzung der Alten nachfühlen, die fich in den angeführten Tatsachen ausdrückt. Ihren lyfippifchen Charakter bekundet die Statue vor allem durch die fchlanken Körperformen, zu deren Hervorhebung noch überdies der Kopf abfichtlich klein gehalten ift. Obwohl die Handlung die denkbar einfachfte, fesselt die Figur doch durch ihre Eleganz und Gefchmeidigkeit. Das Gewicht des Körpers ruht auf dem linken Beine, während das rechte leicht nach rückwärts gefetzt ift. Aber bei diefer fcheinbaren Ruhe ift die Gestalt doch voll Bewegung: wir fehen fie fchon von dem linken auf das rechte Bein übergehen und von da wieder zurück, elastifch fich wiegend, wir eilen der Handlung der Arme voraus. Und von den Zehen bis hinauf zum Kopfe mit den ein wenig

abgespannten und nervösen Zügen, bis zu den Spitzen der Locken, ist alles in Bewegung, halten Linien und Flächen nie in einer Richtung stille, sondern wechseln unausgesetzt Verlauf und Erhebung.

Raft mit Unraft: so könnten wir den Eindruck dieser Figur bezeichnen. Er wiederholt sich bei einer anderen Schöpfung Lyfipps, die in zahlreichen Kopien erhalten ist: Eros, der die Sehne in den Bogen einspannt (216). Auch dies eine ganz einfache Handlung, die keine besondere Bewegung erfordert. Doch wußte der Künstler sie ihr zu geben; wie auch diese Gestalt sich in den Hüften wiegt, gemahnt sie in der Komposition un-gemein an den Apoxyomenos, nur daß hier die Arme in seitlicher Richtung abgestreckt sind.

Bei einigen anderen Werken ist lyfippischer Ursprung, wenn nicht sicher, so doch wahrscheinlich. So bei dem Ares der ehemaligen Sammlung Ludovisi (217), dem in der vorliegenden Kopie ein dem Original fremder kleiner Eros beigegeben ist. In seiner Haltung: das eine Bein stark in die Höhe gezogen und von den vereinigten Händen gehalten, prägt sich treffend das unruhige Temperament des Schlachtengottes aus.

Verwandt ist eine Bronzestatue des Neapler Museums, aus Herculaneum (218): Hermes, der Götterbote, auf einem Felsen ausruhend. Wirklich ruhend? Die schlanken Beine, das eine vor-, das andere zurück-gesetzt, berühren nur mit ganz geringer Fläche den Boden, der rechte Arm ist aufgestützt, wie um bei schnellem Aufstehen nachzuhelfen, der linke (mit dem jetzt fehlenden Heroldsstabe) ganz leicht über den Schenkel gelegt, der Rumpf nach vorn gebeugt, der

Kopf zugleich zur Seite und nach abwärts gewandt, laufend, fahend — alles an der Geftalt verrät die Bereitfchaft, augenblicklich aufzufchnellen, im Nu zu voller Handlung übergehen.

Vielleicht ein weiteres Werk Lyfipps ift in Nachbildung erhalten: Pofeidon (219), mit der Linken auf den Dreizack geflut, ein Bein auf einen Felſen geftellt und den rechten Arm (deffen Hand nichts hielt) darüber, den Rumpf vorgebeugt — muſig und doch voll Tatkraft, er felbft dem unfteten Elemente gleich, dem er gebietet.

Abermals ein Hermes (220), unrichtig für Iafon gehalten (und felbft als Cincinnatus mit dem Pflugſchar ergänzt), den rechten Fuß auf eine Bodenerhohung ftutzend, um ſich die Sandale zu binden. Sehr deutlich ſind hier die lyfippifchen Proportionen, von denen wir ſchon ſprachen: die Kleinheit des Kopfes, die Schlankheit der Geftalt. Und die Handlung auch hier ſo einfach wie möglich, aber die Bewegung dabei uerft kompliziert. Allenthalben Beugen und Drehung, ſowohl nach vorne als ſeitwärts, und der Kopf wegblickend, ohne auf das Tun der Hände zu achten, ein augenblickliches Zusammentreffen verſchiedenartigſter, gegenfatzlicher Bewegungen.

Ift aber von den zahlreichen Schöpfungen des Meifters nicht wenigſtens in Kopie eines jener Porträts Alexanders des Großen auf uns gekommen, die feinen Ruf zu Lebzeiten hauptfächlich begründeten? Bei mehreren Bronzeftatuetten ſowie einigen Buften hat man Herleitung von Lyfipp vermutet, beſonders bei einer wahrſcheinlich aus der Villa Hadrians ſtammenden

Herme (221), aus deren Zügen trotz der starken Zerstörung ein hoher Charakter spricht. Und eine Statue in München (222) bietet das Motiv, dem wir in dieser Reihe schon zweimal begegneten, des auf eine Erhöhung gestützten Beines: nicht um es zu falben, wie der Ergänzer meinte, sondern wahrscheinlich mit fest angepreßten Händen, wie um die überfühlende Tatenluft zu bändigen. Und der Kopf voll stolzen Selbstvertrauens, das Haar, das einer Löwenmähne gleicht, der Blick, in dem sich Männlichkeit und Milde paaren, auf wen würden wir all dies lieber beziehen, als auf den großen Makedonen? Eine der Alexanderstatuen Lyfipps gab, anknüpfend an die Gewohnheit des Königs, den Blick nach oben zu tragen, zu einem Epigramme Anlaß, welches das eherne Bild so sprechen läßt: Die Erde habe ich mir unterworfen, du, Zeus, behalte den Olymp dir! Man meint, Ähnliches im Antlitze unserer Statue zu lesen. Und die schon erwähnte Stellung, die gewölbte Rückenlinie, die Bewegung der Arme, von denen der eine ausgestreckt, der andere, gebogene, mit ihm verbunden ist, so wie wir es beim Apoxyomenos, dem Ares, dem fogenannten Iafon fanden, scheinen die Zuteilung an Lyfipp zu bekräftigen, die wir gleichwohl nur mit Vorbehalt geben.

Wir find mit der nicht allzulangen Aufzählung der statuarischen Schöpfungen zu Ende, die sich mit einigem Grunde auf Lyfipp zurückführen lassen. Denn eine vor mehr als einem Jahrzehnt in Delphi gefundene Statue, in welcher viele ein gesichertes Werk des Meisters erkennen wollen, steht nach meiner Über-



zeugung in keiner Verbindung mit Lysipp oder seiner Werkstatt. Es erhebt sich die Frage, was die betrachteten Werke für die Kunstgeschichte bedeuten, welcher Anteil an der Entwicklung der statuarischen Kunst der Griechen ihnen zukommt. Die alten Beurteiler rühmten an Lysipps Schöpfungen die bis ins kleinste verfolgte Sorgfalt und Eleganz; und etwas davon spüren auch wir noch in den besseren der erhaltenen Kopien, wie in jener des Apoxyomenos. Des Künstlers Fähigkeit eindringlicher Charakteristik bezeugen die Nachrichten über seine Porträts Alexanders und wir erkannten sie namentlich an den Statuen des Ares, Hermes, Poseidon. Freilich, wollen wir diese vom Standpunkte des geistigen Inhalts beurteilen, so könnten wir ihnen absolute Originalität nicht zugestehen. Der herkulanische Hermes erinnert in seiner Auffassung an jenen, den wir, gut hundert Jahre früher, im Frieze des Parthenons kennen lernten (135); die Charakteristik des Ares in demselben Frieze (135) ist völlig jene der ludovisischen Statue. Und der bei Lysipp so beliebten Figur mit aufgestüttem Fuße begegnen wir gleichfalls in dem genannten Frieze. Es mag gewagt sein, aus drei Fällen allgemeine Folgerungen abzuleiten, und die Forderung völliger Originalität läßt sich bei der griechischen Kunst überhaupt schwer durchführen, die zu allen Zeiten und in fast allen ihren Vertretern weitestgehender Ideengemeinschaft huldigte. Immerhin gewinnt es nicht den Anschein, als ob nach der Seite der Erfindung dem Künstler bahnbrechende Bedeutung zukäme.



Dennoch hat er sie. Allen Gestalten Lysipps ist etwas eigen: Bewegung, die, wie ein gemeinsam ererbtes Temperament, ihren ganzen Körper beherrscht. Mögen auch manche seiner Motive in Relief oder Malerei Vorgänger haben, in der statuarischen Kunst sind sie ein Neues. Und diese Bewegung, so wie sie ist, in ihrer besonderen Beschaffenheit, bedeutet einen wesentlichen Fortschritt in der Entwicklung der Plastik. Das zu begründen, sei uns ein rascher Rückblick gestattet.

Den Anfang der griechischen statuarischen Kunst gegenwärtigen Typen, wie die weibliche Statue von Delos (1) und die ältesten Apollonfiguren (4–6). Wie steht es mit deren Bewegung? Die Beine entweder aneinandergeschlossen oder das eine vorgefetzt, die Arme zu beiden Seiten gleichmäßig herabhängend, der Kopf gerade nach vorn gewandt, der Rumpf völlig bewegungslos.

Ein halbes Jahrhundert etwa liegt zwischen dem Apoll von Tenea (223) und dem von Piombino (224), der die Arme schon vom Körper gelöst hat. Im übrigen ist aber die Bewegung um nicht viel weiter gekommen, der Fortschritt, der vorhanden ist, besteht in den richtigeren Proportionen, der besseren Gliederung, in zahlreichen Einzelheiten der Oberfläche. Der Rumpf aber verharrt in seiner Unbewegtheit, so daß die Figur unnatürlich starr erscheint.

Man wird vielleicht bemerken, daß es sich hier um Fälle handelt, in denen besondere Bewegung der Gestalt gar nicht beabsichtigt war. Betrachten wir

also folche, in denen der Gegenftand fie fordert. Den feinerzeit vorgeführten Tyrannenmördern wird niemand Bewegung abfprechen. Sehen wir danach zum Beifpiel den Ariftogeiton an (225). Die Beine find in lebhafter Schrittfteellung, der linke Arm energifch vorgeftredt und der Kopf (der jetzt aufgefetzte ift nicht zugehörig) war ficherlich nach der gleichen Richtung gewandt. Aber der Rumpf nimmt an der Bewegung keinen Anteil, wir bewundern wohl die anatomifche Richtigkeit der Muskeln, bemerken aber an ihnen keine Ver-rückung oder Verfchiebung. Bei der fterbenden Ama-zone (51) bringt der Vorgang ftärkfte Bewegung mit fich. Der Künftler gibt ihr in den Armen, im Kopfe Ausdruck, aber der Rumpf bleibt ausgenommen. Hier ein nackter Jüngling, der den Fuß auf eine Erhöhung fetzt (226), vielleicht einen Wagen, den er zu beftiegen im Begriff ift. Aber wird wohl jemand in folcher Situation fich zwingen, den Rumpf fo ftEIF aufgerichtet zu halten? Noch ein Beifpiel, ein Werk des Myron, eines der angefehenften Künftler aus der Zeit des Phidias: der Marfyas, deffen Kopie der Lateran befitzt (227), mit unrichtig ergänzten Armen und ohne die Athena, die mit ihm eine Gruppe bildete und von der kürzlich anscheinend Wiederholungen erkannt worden find (228). Dies der dargeftellte Vorgang. Die Göttin Athena hat die Flöten erfunden, bemerkt jedoch, daß das Blafen ihr Geficht entftellt, und wirft fie weg. Der füße Klang des nie gehörten Inftu-mentes hat aber den Silen Marfyas angezogen, welcher der Göttin, zu ihrem Spiele tanzend, nachfchlich. Jetzt aber, wie fie beim Wegfchleudern fich unvermutet um-

dreht, schrickt er zurück, während sein Blick doch auf die Flöten festgebannt bleibt. Alle Voraussetzungen also für augenblickliche, komplizierte Bewegung sind hier im Marfyas gegeben. Aber diese Bewegung äußert sich in den Armen, von denen der eine gehoben, der andere nach abwärts gestreckt war, in den Beinen, im Kopf — nur der Rumpf bleibt unbeteiligt. Er ist wohl geneigt, aber als Ganzes, gleich einem Pfahl oder Stock. Keiner seiner Teile hat sich verschoben. Fehlten der Statue auch der Kopf und die Glieder, so könnte man versucht sein, sie senkrecht aufzustellen, denn in der Anlage des Rumpfes verrät nichts die schiefe Stellung.

Noch jüngerer Zeit gehört ein Werk an, das wir im Original besitzen (229): die Nike, welche die Messenier, nach der vorherrschenden Ansicht um das Jahr 420 vor Chr., in Olympia errichteten zur Erinnerung an einen Sieg über ihre alten Feinde, die Spartaner. Auf einem Fußgestell von neun Meter Höhe, allenthalben von blauer Luft umflossen, schien diese Nike wirklich vom Himmel herabzuschweben. Wodurch hat der Künstler dies ausgedrückt? Vor allem durch die Bewegung des Kleides, dessen schwere Massen nach rückwärts fluten, durch den Mantel, der hinter der Gestalt sich wölbt, und die Beine, deren vorgefügtes linke frei heraustritt, während der rechte Fuß ganz leicht auf eine Wolke tritt, das Ganze eine höchst geistvolle Erfindung, die es zum ersten und wohl einzigen Male ermöglichte, in einer Statue wirkliches Fliegen darzustellen, ohne dem Erfordernis materieller Unterstützung irgend ein Zugeständnis im Motiv zu

machen. Auch die Arme waren sicher lebhaft bewegt. Der Rumpf jedoch weiß nichts von Bewegung, er bleibt ruhig, alle feine Teile in kaum verschobener Lage, bloß daß die wagrechten Fluchtlinien der Schultern, des Busens, der Hüften eine leichte Schieflegung gegenüber der Höhenachse erfahren haben.

Alles dies wäre schwerlich zu verstehen, hätten die Künstler die Bewegungen ihrer Gestalten an lebenden, eigens posierenden Modellen studiert. Jedes Studium eines Modells in ähnlicher Stellung hätte gelehrt, daß auch der Rumpf an der Bewegung teilnimmt. Die vorgeführten Tatsachen erklären sich nur aus dem Vorgehen der archaischen Kunst, das wir eingangs erklärten, wonach der Künstler mit dem im Geist bereits feststehenden Bilde seiner Komposition an die Arbeit herantritt und der Natur nur die Verbesserung des einzelnen entnimmt. Wie bietet sich nun eine bewegte Figur unserer Vorstellung dar? Schließen wir die Augen und denken an eine Gestalt in irgend welcher Bewegung, so wird wohl das Bild bewegter Beine, Arme, auch des Kopfes vor uns stehen, aber von der Haltung des Rumpfes werden wir gar keine oder nur eine dürftige Vorstellung hervorzurufen vermögen. Das rührt daher, daß die Bewegungen der Glieder und des Kopfes, die sich in scharf bezeichneten Gelenken vollziehen, augenfällig sind, auf uns Eindruck machen, während jene des Rumpfes, wofern wir ihnen nicht geflüchtete Aufmerksamkeit widmen, gar keine oder nur ganz flüchtige Erinnerungen in uns hinterlassen. Und doch üben die meisten Bewegungen ihren Einfluß auch auf den Rumpf. Ganz unwillkürlich begleiten



wir vielfach die Bewegungen der Glieder und des Kopfes mit solchen der anstoßenden Teile des Rumpfes, ja, nicht wenige dieser Folgebewegungen ergeben sich mit anatomischer Notwendigkeit aus dem Bau unseres Körpers. Unmöglich konnten sich diese Erscheinungen der Wahrnehmung der antiken Künstler auf die Dauer entziehen, sie mußten bei fortgesetzter Naturbeobachtung auch auf die Bewegungen des Rumpfes aufmerksam werden und ihre Wiedergabe versuchen.

Gefeierte Schöpfung eines der größten Meister, des Polyklet von Argos, eines jüngeren Zeitgenossen des Phidias, ist der sogenannte Doryphoros (230), das ist die Statue eines Jünglings, wahrscheinlich eines Siegers im Wettkampf, der in der Linken eine Lanze hielt. In dieser Gestalt ist die Bewegung des Rumpfes, wie sie aus jener der Beine mit Notwendigkeit folgt, richtig wiedergegeben: die Last des Körpers ruht auf dem rechten Beine und demgemäß, ganz wie die Anatomie es erfordert, ist die Hüfte auf der rechten Seite gehoben, die Schulter gefenkt, und aus dieser allgemeinen Verschiebung ergeben sich andere kleinere in den dazwischenliegenden Teilen des Rumpfes. Dieser Haltung könnte niemand mehr den Vorwurf der Steife oder Unbeholfenheit machen; die Gestalt bewegt sich bei aller Festigkeit frei und leicht. Und damit kann die Kunst sich einer bedeutungsvollen Tat berühmen. Nicht auf den ersten Anlauf oder durch einen glücklichen Wurf ist sie ihr gelungen; eine lange Reihe beharrlich fortgesetzter, immer vollkommenerer Versuche geht der Schöpfung Polyklets voran. Er ist nur der erste, der den Anforderungen der anatomischen Wahr-



heit völlig zu genügen wußte. Und wer etwa diese Errungenschaft der Griechen gering anschlagen möchte, der sage doch, wie oft den Statuenbildnern der Renaissance dieselbe Aufgabe, eine Figur in schlichter, aufrechter Haltung darzustellen, in dem gleichen Maße gelang, das sich von eckiger Schüchternheit und Kraftprahlerei gleich weit entfernt hält. Wie tief durchdrungen aber die Griechen selbst von der Bedeutung dieser Lösung waren, dafür hatten auch wir schon einen sprechenden Beweis. Noch hundert Jahre später baut Praxiteles seine Figuren nach dem Prinzip Polyklets auf. Er gibt ihnen größere Weichheit, Biegsamkeit, Flüssigkeit, aber ihr Grundmotiv ist das polykletische.

Indessen, wie befriedigend die Lösung der Aufgabe durch Polyklet erscheinen mag, abschließend ist auch sie nicht. Es ist noch nicht das Höchste an Bewegung, über welche der Rumpf verfügt. Alle bisher betrachteten Bewegungen sind von einer Art: sie vollführen sich innerhalb derselben Ebene. Denken wir uns eine dieser Gestalten zwischen zwei parallele, senkrechte Platten gestellt: sie könnten alle die angeführten Bewegungen des Rumpfes vollbringen, ohne an diese Platten anzustoßen. Aber der menschliche Rumpf ist noch ganz anderer Bewegung fähig. Er kann sich nach vorn, nach rückwärts, schräg nach der Seite biegen, sich krümmen und drehen. Diese Bewegungen sind es, welche Lyfipp in die statuarische Kunst einführt. Seine Figuren bewegen den Rumpf in allen Richtungen. Und darin besteht ihre kunstgeschichtliche Bedeutung.

Gewiß (und niemand wird das anders voraussetzen),

auch schon vor Lysipp hatte die Kunst gelegentlich Ähnliches versucht, unvollkommen in einigen Giebelfiguren, einmal aber auch unseres Wissens in einer Statue: dem Diskoswerfer (231), einer der berühmtesten Schöpfungen Myrons. Das Original, wahrscheinlich Denkmal eines Siegers im Wettkampf, war aus Bronze; wir besitzen davon Kopien. Der Jüngling hat Stellung genommen; er stützt sich fest auf das rechte Bein, dessen Zehen sich in das Erdreich eingraben. Nun schickt er sich zum Wurf an. Schon ist der Rumpf so weit er kann vorgebeugt, der linke Arm bereit, nachzuhelfen, der Kopf, fortgerissen von dem ausholenden Arm, zurückgewandt — noch ein Augenblick, und die Hand wird rückkehrend die Scheibe loslassen und der linke Fuß auf dem Boden schleifend folgen. Eine der bewegtesten Kompositionen, die je in einer Statue gewagt worden sind. Kein Glied ist unbeteiligt, alle wirken in raschtester Handlung zusammen. Und auch der Rumpf ist in voller Drehung. Aber nicht nur steht diese Statue unter den Schöpfungen vor Lysipp ganz vereinzelt da: mit den Drehungen eines Lysipp verglichen, wirkt auch die des Diskobols befangen, wie gestükkelt. Dazu kommt noch ein anderes. Der Diskobol breitet sich vor uns aus wie eine Zeichnung oder ein Relief, bietet uns alle seine Flächen in voller Sichtbarkeit dar. Ein solcher Fall trifft in der Wirklichkeit nur äußerst selten zu; wohl aber entspricht er der Art, wie sich die Formen unserem Geiste darstellen. Das Bild der Dinge, das in unserem Geiste lebt und welches das Ergebnis nicht eines einzigen, augenblicklichen, sondern zahlreicher von den

Gegenftänden empfangener Gefichtseindrücke ift, läßt uns fie in jener Anficht fehen, bei welcher fich ihre Teile vollzählig, vollkommen überblickbar, unverkürzt darbieten. Der Diskobol ift alfo nicht die Nachbildung eines von der Natur gegebenen, vom Künftler feftgehaltenen Anblicks; bei feiner Gefaltung war der Künftler von einem in feinem Geift bereits beftehenden Bilde geleitet. Und diefem blieb er treu, felbft auf Koften der äußeren Wahrheit. Denn wir dürfen bezweifeln, daß es beim Diskuswurf der Griechen einen Augenblick gab, in dem die verfchiedenen Körperteile genau wie fie hier wiedergegeben find, zueinander ftanden: fo daß fie alle gleichzeitig von einem Standpunkte aus fich vor dem Befchauer entfalteten.

Wir gelangen alfo zu einem immer fchärferen Verftändnis der Neuerung Lyfipps. Seine Gefalten find wahrhaft körperlich in jedem Sinne, fie bieten dem Befchauer Verkürzungen fowohl des Rumpfes als der Extremitäten. Die ftatuarifchen Werke vor ihm halten fich, abgesehen von den äußerften Teilen der Glieder, dem Vorderarm und Unterschenkel, ftrenge innerhalb zweier Dimensionen, jene Lyfipps erfrecken fich in alle drei, greifen kühn in den Raum. Nur eine formelle Neuerung, wenn man will, aber fie hat grundfäßliche Bedeutung: fie bedingt ein wefentlich geändertes Verhältnis des Künftlers zur Natur. Denn für Kompositionen diefer Art reicht das gedankliche Bild nicht mehr aus, ja, ift es hinderlich. Wer folche Gefalten erfinnt und aufbaut, hat von der Führung des Gedankenbildes fich befreit und aus der Natur felbft gefchöpft, nicht mehr bloß Verbesserung oder

Anregung von Einzelheiten, sondern die ganze Anlage, die Erfindung.

Und verfolgen wir die weitere Entwicklung. Das vatikanische Museum besitzt in einer stark verkleinerten Kopie (232) ein Werk des Eutychides, eines Schülers des Lyfipp, der für die neu gegründete Hauptstadt des großen östlichen Reiches, Antiocheia, die Stadtgöttin in der Gestalt der Tyche, als das über der Stadt waltende Glück, zu bilden hatte (300 vor Chr.). Die Statue sollte in einem offenen Säulentempel in halber Höhe über der Stadt am Abhang des Berges zu stehen kommen. Der Künstler stellte sie dar auf einem Felsen sitzend, in der Hand Ähren als Andeutung des Bodenreichtums, und zu ihren Füßen auftauchend den Fluß Orontes. Auch hier haben wir in der Hauptfigur eine sehr komplizierte, unruhige Bewegung, für welche eine innere Begründung kaum gegeben war. Verwandt, auch durch die Art der Anbringung in der Landschaft, ist die Nike von Samothrake, deren Gewandung wir schon besprochen (209): aufgestellt im Freien, am Rande der Anhöhe, welche den stillen Talgrund mit den Heiligtümern überragte, war sie mit dem Gesicht nach Norden gewandt, wo jenseits des Sundes der Gegner haufte. Wir sehen hier abermals Drehung des Körpers, Bewegung, von der alle Teile zugleich ergriffen sind. Und was wir hier in einer großartigen Schöpfung haben, das finden wir mit anderen Formen und Motiven wieder in der jugendlichen Mänade des Berliner Museums (233), welche die Zimbeln oder Kastagnetten schlug oder die Flöten blies und dazu



tanzte. Wir kennzeichneten ferner schon zur schlafenden Ariadne (214) das Prinzip des Gegenatzes in der Anordnung der Gewandpartien. Dieselben Gegenätze herrschen in der Bewegung des Körpers, ja, die Freude an den gefällig komponierten Linien steht hier gegen die innere Wahrscheinlichkeit voran, denn mit dem nur leicht aufgestützten Kopf und Arm ist der vorausgesetzte tiefe Schlaf nicht vereinbar.

Dies in Gewandfiguren; nun einige unbekleidete. Der Jüngling aus Subiaco im Thermenmuseum (195), dem die verschiedensten Benennungen wurden: Bogenschütze, Faustkämpfer, Läufer, Laffowerfer, Niobide, Hylas, Ganymedes (unter den bisher vorgeschlagenen vielleicht die ansprechendste), gleichwie sein Verwandter, der „Ilioneus“ zu München (196), geben sich als Werke der hellenistischen Zeit zu erkennen nicht nur durch die reich abgestufte Modulierung der Flächen, sondern auch durch ihre die lyfippische Richtung weiterführende Bewegung mit der starken Drehung des Oberkörpers. Dasselbe Prinzip auf kräftig männliche Formen angewandt zeigt der berühmte Torso vom Belvedere (234), in dem wir allerdings nicht mehr eine Schöpfung aus erster Hand erblicken können, sondern eine etwas flauere Kopie (und auch die Deutung, für die Winkelmann den Namen eines vergötterten Herakles vorschlug, wird nun bei Wesen viel geringeren Ranges, wie Polyphem und Marsyas, gesucht). Oder der sogenannte borghesische Fechter (235), gleichfalls noch von ungewisser Benennung: wahrscheinlich nach einem viel älteren, dem Lyfipp nahestehenden Vorbild, das der Kopist, vielleicht auch



ohne sich an den ursprünglichen Zusammenhang zu binden, lediglich als akademische Aktfigur benutzte.

Mögen auch die raffinierten Bewegungen in der Mehrzahl der Fälle der Situation angemessen sein, so ist doch nicht zu leugnen, daß es der statuarischen Kunst jetzt vornehmlich um das Motiv als solches zu tun ist, ja, wer weiß, ob sie nicht bisweilen ihre Gegenstände geradezu dem Motiv zuliebe wählte. Wir finden jetzt Figuren in kniender Stellung, hockend, in verschiedener Weise am Boden tätig. So der Schleifer der Uffizien: der Skythenfklave, der das Werkzeug für die Bestrafung des Marfyas vorbereitet (236); die kauernde Aphrodite, von der Empfindung des erwarteten Sturzbades schon leicht durchschauert (237); der Perfer, der geduckt den von oben drohenden Gegner abwehrt (238). Oder Gestalten, die sich um sich selbst drehen, wie der jugendliche Satyr, welcher sich nach dem Schwänzchen in feinem Rücken umblickt (239), oder der (falsch ergänzte) Silen der Sammlung Borghese, der flöteblasend wie eine Schraube um die eigene Achse kreift (240—241). Noch ausgefuchter ist das Motiv des Marfyas, der an den Baumstamm gebunden der Vollstreckung des Urteils harrt (242): hier ist die Bewegung des Rumpfes der normalen geradezu entgegengesetzt, die Muskeln sind ihrer natürlichen Richtung entgegen gezerrt, eine Aufgabe, welche die vollste Beherrschung der Anatomie voraussetzt und fordert, und eben darum stellte sie sich der Künstler; an dem grausamen Vorwurf vermochte er seine Bravour zu zeigen.

Und nun erst die Gruppen, in deren Figuren alle

diefe Probleme ſich häufen und verwickeln! Das Knäbchen, das mit äußerfter Anftrengung die widerftrebende Gans zu würgen fucht (243); die Ringer der Uffizien, zwei ineinander gefchlungene Körper, ein jeder in höchfter Kraftanſpannung (244); der Laokoon, in dem die Bewegung zum Aufruhr wird (192). Oder jene in mehreren Exemplaren auf uns gekommene Kompoſition, von denen eines, traurig verftümmelt, der berühmte „Paſquino“ iſt: Menelaos legt den geretteten Leichnam des Patroklos forgfam zu Boden, um ſich gegen die anftürmenden Troer zur Wehr zu ſetzen (245). Und die andere Gruppe der Sammlung Ludoviſi, der Gallier, der in der Verzweiflung der Niederlage ſein Weib getötet hat und ſich den Stahl nun ſelbſt in die Bruſt ſtößt (246). In beiden Werken herrſcht ein ähnliches Zufammentreffen gegenſätzlicher Bewegungen, beide Male iſt die Handlung der aufrecht ſtehenden Figur nach zwei entgegengeſetzten Richtungen in Anſpruch genommen, von der Leiche, die zu ſchützen iſt, und den dicht andringenden Feinden. Und in dieſen Leichnamen, die, des Zusammenhaltes bar, der bloßen Schwere gehorchend, in ſich ſinken, hat die Kunſt vielleicht das Äußerſte erreicht, was an Bewegung des menſchlichen Körpers erdacht werden kann.

Haben wir in dem vorhergehenden Kapitel die Kunſt auf ihrem Wege zu immer vollkommenerer Wiedergabe der Erfcheinungen der Oberfläche in den Körpern, im Gefichtsausdruck, in der Gewandung begleitet, ſo iſt das, was wir jetzt verfolgten, die Be-

wegung der Körper an sich, die Ergänzung in einer anderen Richtung, die einen noch höheren Grad von Naturannäherung bedeutet. Und damit vervollständigt sich immer mehr der Kreis der Mittel, aus denen das plastische Kunstwerk sich aufbaut. Noch bleibt eines: die Art der dargestellten Typen. Und auch darin erweitert die Kunst nun grundfätzlich ihr Vermögen aus der immer ausgedehnteren Erschließung der Natur.

Natur — sie ist die allgemeine Losung dieser Periode, an deren Eingang nicht bloß Alexander und Lyfipp, sondern auch Aristoteles steht; der Zeit, welche die Tier- und Pflanzenkunde und die Physik zum Range von Wissenschaften erhebt, in der Poesie die Hirtendichtung, das Idyll, hervorbringt, das zu den Urformen des Daseins zurückruft. Auch in die Bildhauerkunst treten nunmehr, nicht bloß vorübergehend wie in den Giebeln von Olympia, sondern als in langer Vorbereitung erworbener, dauernder Besitz, die niedrigen, bildungsarmen Stände ein, Hirten und Ackerbauer, Fischer, Jäger. Hier z. B. ein Fischer mit seinem Gerät (247), und hier eine alte Hirtin (248), beide im Konservatorenpalast. Und von der Darstellung der niedrigen Volksschichten mit ihrem begrenzten, einförmigen, typischen Leben ist es nur ein Schritt zum eigentlichen Genre, das die einfachen, bedeutungslosen Momente, die kleinen Vorfälle des Alltags behandelt. So dieser Burfche, im Britischen Museum, der sich den Dorn aus der nackten Sohle zieht (249), vielleicht die urfrümgliche Fassung des Vorwurfs, der dann im kapi-

tolinifchen Dornauszieher umgeftaltet vorliegt. Oder das Bruchftück einer Gruppe, gleichfalls im Britifchen Museum (250), deren Gegenftand merkwürdig auf Murillo vorausweist: zwei Gaffenjungen, die beim Würfeln in Streit geraten find; der eine packt den andern beim Fuße und beißt ihn.

Doch auch nach einer anderen Richtung erweitert die Kunft den Kreis ihrer Gegenftände. Bisher wurden nur wenige Lebensalter dargeftellt, hauptfächlich die Zeit der Blüte und der Reife. Die Kinder find nur verkleinerte Erwachsene und auch den Greis bildet man in körperlicher Vollkommenheit. Nun wird das Greifenalter mit all feinen Mängeln wiedergegeben, befonders in den niedrigen Klassen: Beifpiele der alte Fifcher des vatikanifchen Museums (251) oder der Kopf einer Alten im Museum von Dresden (252), mit feiner fchlaffen Haut, zahnlofem Munde, ausgemergeltem Halfe. Auf der anderen Seite wendet fich die Kunft mit Vorliebe dem Studium des Kindes zu, das ftets eine ihrer fhwierigften Aufgaben bildet wegen der ausnehmenden Unbeftändigkeit der weichen Formen, und fie erreicht darin eine unübertroffene Höhe. Erinnern wir uns des formlofen Püppchens auf der Hand des Hermes noch in der praxitelifchen Gruppe (158), und wir werden um fo mehr die vollendete Wiedergabe des Kindeskörpers im Knaben mit der Gans bewundern (243), den auch heute die Künftler zu ftudieren nicht müde werden. Das Kind im allgemeinen wird der Lieblingsgegenftand der helleniftifchen Kunft, das fie in taufend Szenen des ihm eigenen Lebens oder auch mit witziger Parodie in den Handlungen

Erwachsener vorführt; die Kandelabergalerie des Vatikans, das Neapler Museum, noch die Häuser von Pompeji geben dafür zahlreiche Beispiele.

Aber auch aus den Grenzen der Rasse tritt jetzt die Kunst, wozu ihr die vielen feindlichen oder friedlichen Berührungen mit anderen Völkern Anlaß geben. Und wie sie die Eigentümlichkeiten einer jeden erfaßt, das veranschaulicht die Gallier, jener der Gruppe Ludovisi (246. 253) oder der Sterbende des Kapitols (254): von hohem, schlankem Körperbau, aber ohne die feine Gliederung des Griechen, mit dicker, lederartiger Haut, eckigen Kinnbacken, struppigem Haar und Schnurrbart. Oder der schon erwähnte Skythenklave der Uffizien (255), von echtestem Kosakentypus, oder der kleine Negerknabe in der Sammlung der Pariser Bibliothek (256), in dem die Darstellung der fremden Rasse sich mit einem genrehaften Gegenstande verbindet: wer jemals unter dem Sternenhimmel des Ostens einen dieser Söhne Nubiens vernommen, wie er seine langgezogene klägliche Weise auf wimmernder Gitarre begleitet, der wird die packende Naturtreue dieses Figürchens zu würdigen wissen.

Auch dabei bleibt die Kunst nicht stehen. Unter steter Führung der Natur studiert sie den Wechsel des Gesichtsausdrucks auch in den Zuständen, die von den normalen abweichen. Als Beispiel diene eine alte Sklavin im kapitolinischen Museum (257–258), die voll Inbrunst den Weinkrug, aus dem sie überreichlich genossen, umschlingt. Mit dem Schlafe gepaart, kehrt das Thema in dem barberinischen Satyr wieder (259), dessen Gesicht sich im schweren Atem des Trunkenen



zu heben und zu fenken fcheint. Ja fogar die ver-  
fchiedenen Arten des Schlafes weiß man zu unter-  
fcheiden: man vergleiche die wiederholt erwähnte  
Ariadne (214) oder die (wohl übermäßig gerühmte)  
Schläferin des Thermenmufeums (260), und ihnen  
gegenüber den Kopf einer Erinye, einft für Medufa  
gehalten, aus der Sammlung Ludovifi (261). Die  
unverföhnliche Verfolgerin, die fchweißgebadeten  
Haare an den Schläfen klebend, ift, von Mattigkeit  
übermannt, eingefchlummert; aber auch fo noch fpricht  
aus den wilden Zügen die unbesänftigte Racheluft.  
Und nun erft die verchiedenen pathologifchen Zustände,  
in deren Wiedergabe die helleniftifche Kunst mit er-  
barmungslofer Meifterfchaft fhwelgt. Der verwundete  
Gallier des Kapitols (262), Held bis zum letzten Hauch,  
noch mit der äußerften Kraft fich aufgefützt haltend  
— aber fchon künden die doppelt geneigten Linien  
den nahen Zusammenbruch und über das trotzige Ge-  
ficht breiten fich die Schatten des Todes. Und Marfyas,  
den der Schauer bevorstehender Folter durchfchüttelt  
(263). Oder der Perfer vom Palatin, der noch den  
Todeskampf in den Zügen trägt (264). Oder der Lao-  
koon (192), in dem nichts Gräßliches dem Befchauer  
erpart ift — halten wir inne, denn die zügellofefte  
Phantafie vermöchte keine Steigerung zu erfennen.

Wie weit ift dies alles von jener Höhe der Auf-  
fassung entfernt, welche die menfchliche Gestalt zur  
Götterähnlichkeit erhob! Nun find wir bis zur nack-  
testen, unverhülltesten Menfchlichkeit herabgeftiegen:  
der Menfch fchlechthin ift das Ziel der Kunst, der für-  
wahr nichts Menfchliches mehr fremd ift.

Daß eine Kunst, die es so mächtig zur Natur drängt, schließlich bei dem Individuum anlangen müsse, das würden wir verstehen, auch wenn dies nicht die Zeit wäre, welche allenthalben das Individuum zum höchsten Ansehen erhebt. Der Zweig der Kunst, der das Individuum zum ausschließlichen Gegenstande hat, ist das Porträt. Und im Porträt wirken alle die Bestrebungen und Fähigkeiten zusammen, denen wir jetzt wie im vorigen Kapitel einzeln nachgegangen sind. Im Porträt kommen die Eigentümlichkeiten der Rasse, des Alters zur Geltung, die angeborene Anlage wie die äußeren Lebensverhältnisse. Im Gesicht lassen Gedankenarbeit, Gewöhnungen, herrschende Empfindungen, Schicksale und Erfahrungen ihre Spuren zurück, gleichwie alle physiologischen und pathologischen Einflüsse, Abnützung oder vorwiegende Ausbildung der Organe: gewiß dürfen wir die hellenistische Kunst als Meisterin des Porträts erwarten. Einige Beispiele, fast wahllos herausgegriffen. Aus frühhellenistischer Zeit stammt die Statue des Demosthenes, deren richtige Komposition uns erst seit kurzem wiedergegeben ist (265). Schon dieser schmale Körper mit der engen Brust und den dünnen Armen bekundet eine schwächliche Anlage, der keine kräftigende Sorgfalt zuteil ward. Aber in dem Umriss des Gesichts, in der finster gefalteten Stirn und dem Munde lesen wir das eherne Ringen mit der Widrigkeit des Schicksals. Der sparsam zugeschnittene Bart und das ungepflegte Haar und der Mantel, der gleichgültig herumgeschlagen ist — derselbe Mantel, dem so viele andere Male die wundervollsten Wirkungen entstammen —, verraten,

wie ihr Träger, um sein Äußeres unbekümmert, ganz einem Gedanken lebt. Und welcher Art dieser Gedanke sei und ob ihm Erfüllung beschieden, das befragen die Wangen, von Sorge und durchwachten Nächten verzehrt, die Stirne, die unablässiges Denken gefurcht, und die düster beschatteten Augen, in denen unauslöschlicher Haß und Schmerz des Patrioten glühen. Vergleichen wir damit den vielleicht um wenige Jahrzehnte älteren Bronzekopf eines Faustkämpfers aus Olympia (266): nicht die Spur einer höheren Regung, die dumpfe Brutalität des Boxers. Oder den fälschlich so genannten Zenon des Kapitols (267), der plump mit seiner Geringschätzung des Äußeren prunkt. Oder den Vielschreiber Chrysis (268) mit dem vertrockneten, fast verkümmerten Philosophengesicht. Oder den vermeintlichen Seneca (269), wahrscheinlich ein Literat der alexandrinischen Epoche, das Bild greifenhafter Hinfälligkeit. Dem gegenüber einen anderen Dichter aus der herkulanischen Villa (270) oder, von demselben Fundort, die prächtige Schar von Männern der Tat, Herrscher und Feldherren (271–278).

Aber die Kunst begnügt sich nicht mit zeitgenössischen Persönlichkeiten, sondern, ausgerüstet mit allen Mitteln der Charakteristik, gefällt sie sich darin, die Züge solcher Persönlichkeiten zu gestalten, die lange zuvor oder auch gar nicht gelebt haben. Das klassische Beispiel dafür sind die Büsten Homers (279), bei welchen die hauptsächlichste Schwierigkeit, aber auch hauptsächlichste Verlockung in dem Ausdruck der Blindheit lag. Und diese ist so treffend wiedergegeben, daß es wiederholt Fachmänner gereizt hat, sie pathologisch zu

bestimmen. Dasselbe geschah für die Verkrüppelung des Äsop in der Statue Albani (280): in dem Kopf dieser Figur spiegeln sich unnachahmlich der scharfe Verstand und die feine Ironie des zwerggestalteten Poeten, der mit Vögeln und Füchsen Zwiesprach hält.

Von solchen Erfolgen kühn, bedient sich die Kunst zur Charakteristik nun auch solcher Elemente, die über den Kreis des Menschen hinaus den verschiedenen Naturreichen angehören. Dem alten Hirtengott Pan gefellt sie ein weibliches Gegenstück (281) mit so ansprechender Verbindung des Tierischen und Menschlichen, daß unser Auge die Ziegenbeine, die Hörnchen über dem schelmisch anmutigen Gesicht gar nicht als etwas Fremdes empfindet. Tier- und Pflanzenreich sind aufgeboten für den Meergott der vatikanischen Rotunde (282), in dem man eine Personifikation des Golfes von Pozzuoli vermutet hat. Aus der Stirne sprießen Stierhörner, das alte Abzeichen der Wassergottheiten; Seealgen stehen an Stelle der Augenbrauen und des Bartflaums an Hals und Wangen; Trauben und Rebenblätter mengen sich unter die Haare, die sich wie feucht ansehen, fließend ist auch der Bart, aus dessen Strähnen, gleich Wellen, zwei Delphine hervorschießen, und selbst die menschlich gebliebenen Teile des Gesichtes sind weich und unbestimmt, als lösten auch sie sich. Aber vielleicht den Gipfel dieser Mischbildungen bezeichnen die Büste eines Silens (283) und der Kopf einer Pansstatue (284), gleichfalls im Vatikan: hier ist die Verschmelzung der verschiedenen Naturen eine so völlige, daß man fragen kann, welches Wesen der Bildung zugrunde liegt, ob der Mensch oder der Bock und das Schwein.



Schon diese Schöpfungen der Kunst beweisen, wie ihre gewonnene Naturbeherrschung nicht auf die Darstellung des Menschen sich beschränkt. Und wirklich bezeugen eine große Zahl statuarischer Darstellungen von Tieren, die man mit Grund der hellenistischen Plastik zuschreibt, ihre scharf eindringliche Beobachtung auch des Aussehens und Gehabens der Tierwelt. Ganz eigene Schöpfung dieser Zeit ist aber eine Kunstgattung, in der sich feinführendste Empfindung für das Tier- und Pflanzenleben der Natur in so vielleicht überraschender Weise offenbart. Eine Probe davon bietet ein schönes Relief des lateranischen Museums, das uns geradezu in eine Landschaft versetzt (285). Aus einem Felsen aufsteigend ein Baum und in seinen Zweigen ein Vogelnest. Eine Schlange ringelt sich um den Baum in die Höhe nach den Vögeln, denen die ängstlich flatternden Alten keine Hilfe bringen können. Weiterhin über einem ausgehöhlten Felsen ein Adler, der einen Hasen zerfleischt: also Natur im ungestörten Walten ihrer ewigen Gesetze. Doch auch Wesen anderer Art sind zu sehen: vor der Höhle bläst ein kleiner Pansknabe die Schalmei, zu seinen Füßen eine Ziegenherde, und daneben ein Satyrkind, dem eine Nymphe liebevoll aus einem Horn zu trinken gibt. Hier treten also zu der Landschaft doch noch menschliche und halb-menschliche Wesen hinzu, die dem Beschauer die Stimmung der Natur verkörpern und für welche die eigentliche Landschaftsdarstellung nur den Hintergrund abgibt. Ausschließlich Natur, ohne den Menschen, haben wir in zwei Reliefs zu Wien, einst Schmuck eines Brunnens (286–287). Im ersten ein



Schaf mit feinem säugenden Lämmchen, das mit dem Fuße eben den Kübel umgestoßen hat, aus dessen Öffnung das Wasser des Brunnens floß, wie in dem anderen Relief aus dem Maul des einen kleinen Löwen. Über dieser Gruppe eine Eiche mit einem an ihr aufgehängten Bündel und ein ländlicher Quaderbau, aus dessen Tür ein Hund herauskommt. Im zweiten Relief in einer Höhle eine Löwin, an die sich ihre Jungen schmiegen; über der Höhle eine Platane und davor ein kleines Heiligtum des Bakchos: ein einfacher Altar mit Pinienzapfen und Früchten als bescheidenen Opfergaben, und eine bekränzte Weihestele, an welche ein Thyrsosstab und eine Fackel lehnen. Bewunderungswürdig sind die Tiergruppen, besonders das Schaf, dessen Vließ man beinahe tasten kann, und fast noch mehr die Pflanzen, die Eiche und die krumme Platane, der Lorbeer, der zwischen den Felsen sprießt, und der Kranz, den eine fromme Hand auf die Stele gelegt. Und doch, ganz sich selbst ist die Natur auch hier nicht überlassen — griechischer Kunst ist, wie es scheint, an der Natur doch nur immer in Beziehung zum Menschen gelegen. Diese Beziehung verrät sich in den zahlreichen Spuren der Menschenhand, wie ja auch schon in der Gegenüberstellung der wilden und zahmen Tiermutter. Und wenn auch nicht zugegen, ist der Mensch doch nicht ferne. Denn war es nicht der Jäger, dessen Anblick die Löwin in die Höhle scheuchte und gegen den sie ihre Jungen zu verteidigen sich bereit hält? Und wem anders mag das Bündel an der Eiche gehören, als dem Hirten, der eben das Muttereschaf melkte? Da zeigte sich ihm die schöne

Schäferin — und er ließ den Melkeimer stehen und die Stalltüre offen.

In anderer Gestalt begegnen wir dieser landschaftlichen Auffassung in der bekannten Gruppe des farnefischen Stieres (288): Zethos und Amphion im Begriff, die hartherzige Dirke zur Befrafung an den Bergstier anzubinden, wie sie es der Mutter der beiden, Antiope, zgedacht. Hier laufen um den Fuß der Gruppe im Relief Bilder aus dem Naturleben hin. Aber die Landschaft drängt sich auch in die statuarische Darstellung selber mit den Felsblöcken zwischen den Figuren und mit der Verteilung der letzteren im Raum: es ist nicht mehr ein bloß dargestellter, sondern wirklicher Raum, der mit einen Teil des Kunstwerkes ausmacht. Die Kunst vermengt sich hier mit der Wirklichkeit und tritt damit aus den ihr gesteckten Grenzen.

Und sie verläßt sie noch mehr, indem sie in ein Gebiet eindringt, das bisher dem Gedanken allein vorbehalten schien. Das vatikanische Museum besitzt die Statue des Nil (289), den als Flußgott die Stellung und das Beiwerk bezeichnen; sein Antlitz ist gütig, wie es dem Gotte geziemt, von dessen Gunst Ägypten lebt. Oft sind in der griechischen Kunst die Flüsse so durch würdige männliche Gestalten personifiziert, die auf dem Boden ruhen, wie der Fluß in Wirklichkeit am Boden haftet. Aber was bedeuten hier die vielen Knäbchen, die um ihn herum spielen, ein Krokodil und Ichneumon zum Zweikampf hetzen, von verschiedenen Seiten her die große Figur, wie einen Berg, besteigen, in einer Verteilung, die meisterlich die Hauptpunkte seines Umriffes markiert? Wüßten wir es nicht auf

anderem Wege, so würde wohl niemand erraten, daß mit diesen sechzehn Knaben die sechzehn Ellen des Nilmessers personifiziert sind, welche feinen höchsten Wasserstand und damit die größte Fruchtbarkeit, das größte Wohlwollen des Gottes bezeichnen. Im kapitolinischen Museum stehen sich gegenüber zwei Kentauren aus schwarzem Marmor, Kopien nach Bronzeoriginalen (290—291). Der eine, jugendliche, ist in froher Laune: trällernd schlägt er mit der rechten Hand ein Schnippchen und schaut vergnügt drein; der andere, vorgerückten Alters, wendet sich verdrossen, widerwillig zurück. Denn seine Hände sind auf dem Rücken zusammengebunden und näher zusehend gewahren wir auf dem Pferderücken sowohl bei ihm als seinem Gefährten Spuren, die nach anderen vollständigeren Kopien (292) von einem Eros herrühren. Und nun verstehen wir: beide werden von Eros, der Liebe, am Zügel gehalten. Aber während dieses Gefühl für den Jungen wonnevoll ist, ächzt der Alte unter seiner Pein. Es ist ein in Stein gehauener Sinnspruch, eine der vielen Variationen des Themas, in denen diese tändelnde Kunst sich gefällt, die in übermütigem Können selbst dem Witze Körper zu leihen wagt.

Überall also sehen wir in dieser Periode die Kunst zur äußersten Grenze gelangen und sie selbst überschreiten. Weiter läßt sich nicht gehen in der Wahl ungewöhnlicher, grauenhafter, gräßlicher Stoffe, die man aus den entlegensten Gebieten holt und die bisweilen der Darstellbarkeit sich zu entziehen scheinen.

Nicht zu übertreffen ist die Bravour der verwickelten, gewundenen, augenblicklichen Stellungen und Bewegungen und die verblüffende Beherrschung der Anatomie. Unmöglich auch, die Kühnheit einer Erfindung zu überbieten, welche die Reiche der Natur durcheinander mischt, ja, die Kunst selbst mit der Wirklichkeit vermenget. Und die griechische Kunst geht auch nicht weiter. Während ein Teil von ihr sich noch den bezeichneten Extremen zu entwickelt, hat ein anderer Teil schon seine Richtung geändert. Wir erleben das Merkwürdige: die Kunst wendet sich nach rückwärts, sie greift auf ihre eigenen früheren Phasen zurück. Ihre eigene Vergangenheit ist der Kunst ein großes Buch geworden, in dem sie die ihr am meisten zugänglichen Seiten aufschlägt. Und längst dem nationalen Gesichtskreis entwachsen, an einigen ihrer Hauptstätten mit fremder Zivilisation durchtränkt, ohne Empfindung mehr des inneren Zusammenhangs, der jeden lebendigen Kunststil mit seiner Zeit verknüpft, ergetzt sich diese Mischkunst nun daran, die verschiedensten Stile an einander zu reihen und selbst in demselben Werk zu verbinden. Das veranschaulichen Werke wie die Gruppe von Madrid (293), in der polykletische und praxitelische Formen bei einander stehen, oder die andere, „Orest und Elektra“, in Neapel (294), die nichts ist, als die äußerliche Nebeneinanderstellung einer männlichen Figur von archaischem Typus und einer weiblichen mit durchsichtigem Gewand, dabei aber archaischem Kopfe. Und eben der archaische Stil ist es, bei dem diese rückläufige Kunst am liebsten verweilt. In zahlreichen, meist dekorativen Werken erscheinen jetzt wieder Ge-

statuen mit gehemmten Bewegungen, auf den Fußspitzen wandelnd und geziert Gegenstände zwischen den Fingern haltend, mit langen Schmach- oder Schneckenlocken, spitzen Bärten, die Gewänder mit schwalbenschwanzförmigen Zipfeln und Treppensäumen. Götterzüge, Apollon als Sieger zur Kithara gekrönt von Nike (295), Herakles und Apollon im Streit um den delphischen Dreifuß (296) sind bevorzugte Gegenstände. Aber auch an statuarischen Beispielen fehlt es nicht, wie die vorher angeführte Gruppe in Neapel oder der Jüngling in Villa Albani, den der Verfertiger sogar feiner Namenszeichnung für würdig hielt (297). Wohl mußte die einfache Strenge der archaischen Schöpfungen einem Geschlecht Ehrerbietung einflößen, dem selber die Fähigkeit, einfach zu sein, gebrach. Aber doch nur an gewisse Äußerlichkeiten des echten Archaismus hält sich diese „archaisierende“, altertümelnde Kunst: was in ihm spielerisch, kindisch ist, die Verfeinerung ins Kleine und Manierierte sagt ihr zu, diese Eigenschaften betont und übertreibt sie, während sie dem Ernst und der Strenge des Archaismus nicht gerecht wird. Es ist eine hohle, unwahre Kunst, die Formen ohne Inhalt nachbildet. Aber in dieser anscheinenden Untätigkeit bereitet die griechische Kunst sich für neue Aufgaben vor, die vornehmlich der römische Sieger ihr stellen wird.

Deren Betrachtung aber ist nicht mehr Absicht des vorliegenden Buches.



Wir ftehen am Ende eines langen Weges, einer Entwicklung, für die es kein zweites ähnliches Beispiel gibt. Welch ungeheurer Abftand von jenen fchüchternen Erftlingsverfuchen zu den Schöpfungen, in denen die Kunft fich an ihrem fchrankenlofen Können beraufcht! Und doch, vielleicht mehr als je, mag jetzt, wo wir fie in ihrer Gefamtheit überfchauen, diefe griechifche Kunft, fagen wir es offen, uns einförmig, begrenzt erfcheinen. Das Typifche, das ihre Anfänge widerfpruchslos beherrfchte, hat auch am Schluffe nichts von feiner Geltung verloren. Denn nehmen wir nur alles in allem: bleiben nicht die Gegenftände und Typen, der Grad und die Art der dargestellten Seelenzuftände, die Motive der Gewandung in hohem Maße umfchrieben? Ließe fich nicht felbft für die kühnen Bewegungen, den weitgehenden Realismus der nachlyfippifchen Schöpfungen eine Art innerer Verwandtschaft, die Gemeinfamkeit gewiffer Grundgedanken behaupten? Jene unbegrenzte Mannigfaltigkeit der Themen und Formen, die wir, ob mit Recht oder Unrecht, in der modernen Kunft zu befitzen glauben, die klaffifche Kunft entbehrt ihrer fichtlich. Und doch, an ihrer Fähigkeit kann kein Zweifel beftehen. Diefe Kunft vermag alles: die fchwierigften Probleme der Anatomie, der Bewegung hat fie gelöst wie keine andere vor oder nach ihr; die erhabenfte Größe, die erlesenfte Schönheit und Anmut, die zartefte Befeeelung ftehen ihr zu Gebote; ihre Gewandbehandlung ift noch heute das Gefetz der Künftler. Wenn alfo diefe Kunft befchränkt ift, fo ift es Selbftbefchränkung. Wer glaubt hätte, daß mit Lyfipp fich die Pforten der

Natur angelweit der Kunst erschlossen, befände sich im Irrtum. Und steht Lyfipp denn selber schlechthin im Banne der Wirklichkeit? Gewiß nicht in den Typen seiner Köpfe, seiner Körper, in den Proportionen, die er bewußt umgestaltet und damit doch wieder die Naturwahrheit einem bestimmten Ideale nachsetzt. Und klingt wie ein Bekenntnis zum Naturalismus das Urteil, das er über sich selbst fällt: die anderen Künstler hätten den Menschen dargestellt wie er ist, er, wie er zu sein scheine? Nicht anders ist es auch fernerhin. Die Kunst gibt sich nie mit gebundenen Händen der Natur gefangen und dort, wo die Naturannäherung die höchste ist, ist ihr doch nie das ganze Werk untertan, bleibt ein Teil davon, wie zur Ausgleichung, ausgefloffen. So in der Wiedergabe von Bart und Haar, in der sich fast immer eine gewisse Stilisierung erhält, so im Gewand, bei dem die hellenistische Kunst mit wenigen Ausnahmen den dargelegten abstrakten Grundfätzen huldigt. Selbst die trunkene Alte des Kapitols (257 – 258) mit ihrem Sklavengesicht, der schlaffen Haut und den durchscheinenden Knochen hat daneben ein Gewand von tadellos idealistischer Auffassung. In den Darstellungen der Barbaren, die mit eindringlichstem Blicke von der Wirklichkeit abgeschrieben scheinen, in den Skythen, Galliern, Persern, Negeren, ist der Raffentypus bewundernswert wiedergegeben, niemals das Individuum. Und stellen Individuen im richtigen Sinne die Bildnisse dar, deren der Hellenismus uns eine so stattliche Galerie hinterlassen hat? Jedes wirkliche Gesicht enthält gewisse Unregelmäßigkeiten des Baues, gewisse erworbene Verände-

rungen der Außenflächen: wo sind in dem Faustkämpfer von Olympia (266) nennenswertere Asymmetrien, wo in den anderen Köpfen eine Narbe, ein Mal, eine Verletzung, die nicht der Charakteristik diene, und wo ist das Porträt, in dem diese unausbleiblichen Zufälligkeiten sämtlich verzeichnet sind? Durch welchen höheren Grad von Individualität unterscheidet sich das Bildnis des sogenannten Seneca (269), aller Wahrscheinlichkeit nach einer wirklichen Persönlichkeit, von jenem Homers (279)? Auch von diesen Porträts verträge keines die wörtliche Übersetzung feiner Formen in organische Substanz. Und sogar wo sie anormale und krankhafte Zustände studiert, wird die Kunst nie zur Sklavin der Natur: sie läßt das Blut aus der Brust des Galliers spritzen, in die sich eben erst das Schwert verfenkt (246), sie vereinigt im Äsop (280) Deformitäten, die in Wirklichkeit sich ausschließen würden. Und im Laokoon (192), ihrem anatomischen Schaustück — sind da nicht im Gesicht und am Leibe Muskeln in Tätigkeit, die noch niemand so hat arbeiten gesehen? Überwältigen diese Muskeln nicht das Knochengerüst der Brust und des Schädels und biegen sie wie Knorpel? Und spotten die Künstler nicht aller Naturwahrheit in den beiden Söhnen, in deren jedem die anatomische Charakteristik des Alters den Proportionen widerspricht und die Proportionen beider denen des Vaters?

Wie definierten wir den Idealismus in der Kunst? Wir sagten, daß der Künstler sich den Grundgedanken zu eigen macht, nach dem die Natur ihre Geschöpfe bildet. Diesen Gedanken, den die Natur in keinem

Exemplare rein zum Ausdruck bringt, stelle die Kunst in feiner Vollkommenheit und Gänze her. Nun wohl, in allen hellenistischen Werken herrscht dieser Grundsatz noch immer; die Kunst will nie die Natur schlechthin kopieren, sondern sie schafft gleich ihr, selbständig, nach ihrem Ideal, und bedient sich der Natur nur als Mittel im Dienste dieses Ideals. Es ist immer das Gleiche. Was sich geändert hat, ist das Wissen, die Technik, das Aussehen der Formen, die bevorzugten Stoffe, aber in ihrem Wesen hat die Kunst sich nicht verändert. Die griechische Kunst ist idealistisch vom Anbeginn und bleibt es bis ans Ende. Und gerade da schlägt ihre Idealität am siegreichsten durch, wo man auf den ersten Anblick das Gegenteil vermeinen würde: in jenen Verschmelzungen menschlicher, tierischer, pflanzlicher Formen (282–284), die uns als das vermessenste Wagnis einer sich alles zutrauenden Naturbeherrschung erscheinen mochten. Mit diesen Schöpfungen ruft die Kunst die Natur selbst in die Schranken, indem sie Wesen von solcher Glaubwürdigkeit bildet, daß man es beinah nur für Zufall halten möchte, wenn solche Wesen nicht wirklich vorkommen.

Unsere Betrachtung, sagten wir, ist zu Ende. Aber das Leben der griechischen Kunst ist nicht beendet und das auch nicht nach der römischen Zeit. Sie leiht den Ideen des werdenden Christentums ihre Formen, sie überdauert das Mittelalter, lebt in Renaissance und Empire, und sehen wir sie nicht eben jetzt in der heutigen Kunst, nach einer kurzen Zeit drohender Verbannung, wieder zu ihrem Ehrenplatz zurückkehren?

Kunst ist Sprache: eines der mächtigsten Ausdrucksmittel, in welches jede Zeit und jedes Volk ihr Denken, ihr Empfinden, ihr Streben kleiden. Die Kunst muß also notwendig sich immer wieder erschaffen, sie kann nur immer neu und zeitgemäß sein. Dennoch hat bis auf unsere Tage keine Kunst, die der griechischen folgte, ihrer entraten können: in der Sprache einer jeden vernehmen wir, laut oder leise, ihre Stimme, die griechische Kunst ist — die Erscheinung steht einzig da — lebender Bestandteil jeder späteren. Denn sie besitzt im höchsten Maß die Gabe, ohne welche Kunst nicht bestehen kann: die Fähigkeit geläuterter Erfassung der Form. In der vollendeten Idealität der griechischen Kunst liegt das Geheimnis ihrer Unsterblichkeit.





# REGISTER

	Seite
Befprochene Werke, nach Aufbewahrungsorten . . .	141
Künstler . . . . .	153

Mythologische Namen sind in ihrer griechischen Form gegeben; also:

Aphrodite (Venus); Ares (Mars); Artemis (Diana); Asklepios (Äskulap); Athena (Minerva); Bakchos (Bacchus); Chariten (Grazien); Demeter (Ceres); Dionysos (Bacchus); Eirene (Friede); Erinye (Furie); Eros (Amor); Gorgo, Gorgone (Medusa); Helios (Sonnengott, meist Apollo gleichgehalten); Hera (Juno); Herakles (Herkules); Hermes (Merkur); Hestia (Vesta); Himeros (Liebessehnsucht); Kentaur (Centaur); Kora (Proserpina; aber Kore auch Mädchen); Leto (Latona); Nike (Viktoria); Nyx (Göttin der Nacht); Peitho (Göttin der Überredung); Persephone (Proserpina); Plutos (Reichtum); Poseidon (Neptun); Pothos (Liebesverlangen); Satyr (Faun); Selene (Mondgöttin, meist Artemis gleichgehalten); Triton (Meerdämon); Tyche (Fortuna); Zeus (Jupiter).

Sonstige griechische Ausdrücke erklären sich aus dem Zusammenhang.

## BESPROCHENE WERKE NACH AUFBEWAHRUNGORTEN

Anordnung: 1. Griechenland; 2. Italien; 3. Die übrigen Länder.  
In jeder Abteilung alphabetische Folge der Ortsnamen.

### 1. GRIECHENLAND

ÄGINA

#### Museum

Bcinfragment des Gefallenen vom Ostgiebel, S. 12, Abb. 39.

ATHEN

#### Akropolismuseum

Athena, Bronze, S. 7, Abb. 29.

Jüngling, S. 7, Abb. 25.

Kalbträger, S. 6, 26, Abb. 14.

„Kore“, f. Weibliche Figur.

Parthenon

Fries, Nord. Kühe, S. 60, Abb. 127; Schafe, S. 60, Abb. 128;

Träger von geweihtem Wasser, S. 60, Abb. 129.

Fries, Ost. Aphrodite, Bruchstück, S. 62, Abb. 138; Iris,

Kopf, S. 61, Abb. 134; Poseidon, Apollon, Artemis, S. 61 f.,  
Abb. 137.

Giebel, östlicher. Selene (Nyx), S. 50, Abb. 118.

Giebel, westlicher. Athena, Kopf, S. 49, Abb. 108; Poseidon,

Rumpf, S. 49, Abb. 109, 121.

Metopen, Südseite. Kentaur, Kopf, S. 47, Abb. 102.

Pferd, S. 6, Abb. 12.

Reiter, Grieche, S. 6, 26, Abb. 10; Perfer, S. 6, 26, Abb. 11.

Sphinx, S. 6, Abb. 16.

Viergespann: f. Pferd.

Weibliche Figur („Kore“), Künstler Antenor, S. 14, 21, Abb. 41;

Stifter Euthydikos, S. 15, 21, Abb. 50; andere: S. 14, 21,  
Abb. 42; 43; 44; 47; S. 15, 21, Abb. 48; 49.

### Nationalmuseum

- Agemo, Statue, S. 6, Abb. 9.  
 Apollon, vom Omphalos, S. 7, Abb. 24; von Ordhomenos, S. 4f., 108, Abb. 4; vom Heiligtum des Apollon Ptoios, S. 4f., Abb. 5; S. 7, Abb. 20; 21.  
 Apollon, Wettstreit mit Marfyas, Reliefs aus Mantinea, S. 89f., Abb. 199.  
 Asklepios, von Munichia, S. 69, 82, Abb. 147.  
 Athena Alea, Tempel, Bruchstücke der Giebelfiguren, S. 68f., 83, Abb. 140; 141.  
 Athena Parthenos, Kopien: Lenormant, S. 36ff., Abb. 84; vom Varvakion, S. 35ff., 38f., Abb. 80, 83, 88, 89, 91.  
 Demeter: f. Eleufis.  
 Eleufis, Relief von, Ausfendung des Triptolemos, S. 79, Abb. 171.  
 Kopf, weiblicher, vom Südabhang der Akropolis, S. 69, Abb. 148.  
 Mantinea, Reliefs von: f. Apollon.  
 Nikandre: f. Weibliche Figur.  
 Nike, des Arhermos, S. 6, Abb. 18; Bronzefigürchen, S. 6, Abb. 19.  
 Poseidon, Bronze, S. 10, Abb. 32.  
 Reliefs: f. Eleufis, Mantinea.  
 Sphinx, vom Piräus, S. 6, Abb. 17; von Spata, S. 6, Abb. 15.  
 Tegea: f. Athena Alea.  
 Triptolemos: f. Eleufis.  
 Weibliche Figur, der Agemo: f. oben; von Delos („Herculanenferin“), S. 90, Abb. 204; der Nikandre, S. 3f., 108, Abb. 1; vom Heiligtum des Apollon Ptoios, S. 4, Abb. 2.

### Sammlung Karapanos

- Läuferin, Bronzefigürchen, S. 6, Abb. 7.

### Parthenon

- Bauwerk, S. 46ff., 59, Abb. 99, 100.  
 Fries, West. Reiter, S. 60, Abb. 130; 131.  
 Giebel, West. Kekrops mit Tochter, S. 49, Abb. 111.  
 Vgl. Athen, Akropolismuseum; London, Britisches Museum; Paris, Louvre; Kopenhagen, Nationalmuseum.



## DELPHI

## Museum

Athlet (Agiar): f. S. 106 f.

Wagenlenker, S. 12 f., Abb. 40.

## OLYMPIA

## Museum

Faußtkämpfer, Bronzekopf, S. 125, 135, Abb. 266.

Hermes des Praxiteles, S. 75 f., 76 f., 78, 82, 83, 92, 95 f., 121, Abb. 158, 159, 164, 168.

Nike des Paionios, S. 110 f., Abb. 229.

Pankratiaft: f. Faußtkämpfer.

Tempel des Zeus

Oftgiebel, S. 17 f., 19, 26, 48, 52, Abb. 53; „Alpheios“, S. 19 f., 22, 49, 52, Abb. 66; Dienerin, kniende, S. 19, 22, 27, Abb. 62; Greis, finnender, S. 19 f., 21, 22, 27, Abb. 63, 69; Hippodameia, S. 19, 21, Abb. 59; Junge, hockender, S. 19 f., 21 f., 52, Abb. 64, 68; „Kladeos“, S. 19 f., 22, 52, Abb. 65; Mädchen: f. Dienerin; „Myrtilos“: f. Greis; Oinomaos, S. 19, Abb. 56; Pelops, S. 19, Abb. 57; Pferde, des Oinomaos, S. 21, 27, Abb. 67; Stallknechte: f. „Alpheios“, Junge, „Kladeos“; Sterope, S. 19, 21, Abb. 58; Zeus, S. 19, Abb. 55.

Weftgiebel, S. 18, 24 f., 26 f., 28, 47, 49, Abb. 54; Apollon, S. 28 f., Abb. 77, 78; Braut und Kentaur, S. 25, 27, Abb. 71; Lapith und Kentaur, S. 25, 26, Abb. 72, 76; Lapithin und Kentaur, S. 25, 26, 27, Abb. 70, 74, 75.

Weibliche Figur, Stütze eines Beckens, S. 4, Abb. 3.

Zeus, Bronzefigürchen, S. 7, Abb. 28.

## Tempel des Zeus

Aufbau, S. 17, Abb. 52.

## TEGEE (PIALI)

## Museum

Herakles, Kopf, vom Tempel der Athena Alea, S. 68 f., 83, Abb. 142.

## 2. ITALIEN

## BOLOGNA

**Archäologisches Museum**

Athena, Kopf, S. 43f., Abb. 95.

## FLORENZ

**Archäologisches Museum**

Satyr, flöteblafender, Bronzefigürchen, S. 118, Abb. 241.

**Loggia dei Lanzi**

Menelaos und Patroklos, Gruppe, S. 119, Abb. 245.

**Uffizien**

Aphrodite, Medici, S. 89, Abb. 198.

Arrotino: f. Schleifer.

Ringerguppe, S. 119, Abb. 244.

Schleifer, S. 118, 122, 134, Abb. 236, 255.

## NEAPEL

**Nationalmuseum**

„Archidamos“, S. 125, 135, Abb. 275.

Aristogeiton: f. Tyrannenmörder.

Artemis, von Pompeji, S. 14, 21, Abb. 46.

Dirke, Befrafung: f. Stier.

Doryphoros, S. 112f., Abb. 230.

Elektra: f. Orestes.

Eros, Farnese, S. 72f., 76, Abb. 153.

Harmodios: f. Tyrannenmörder.

Hermes, von Herculaneum, S. 104f., 107, Abb. 218.

„Orest und Elektra“, S. 131, 132, Abb. 294.

Philetairos, S. 125, 135, Abb. 272.

Porträts, S. 125, 135, Abb. 269—278.

Pyrrhos, König, S. 125, 135, Abb. 274.

Seleukos I. Nikator, S. 125, 135, Abb. 271.

„Seneca“, S. 125, 135, Abb. 269.

Stier, farnesischer, Gruppe, S. 129, Abb. 288.

Tyrannenmörder: Aristogeiton, S. 7, 11, 109, Abb. 26, 225;

Harmodios, S. 7, 11, Abb. 27.

## PALERMO

## Museum

Parthenon, Offries, Bruchstück der Artemis, S. 62, Abb. 138.

## ROM

## Villa Albani-Torlonia

Apollon als Sieger, Relief, S. 132, Abb. 295.

Äfop, S. 126, 135, Abb. 280.

Jüngling, Statue des Stephanos, S. 132, Abb. 297.

Kitharödenrelief, fogen.: f. Apollon.

Pansmädchen, S. 126, Abb. 281.

## Galerie Borghese

Satyr (Silen), S. 118, Abb. 240.

## Vor Palast Braschi

Pasquino, Gruppe, S. 119.

## Kapitolinisches Museum

Alexander, als Helios, Kopf, S. 86f., Abb. 187.

Amazone, S. 80, Abb. 174.

Aphrodite, S. 88f., Abb. 197.

„Ariadne“: f. Bakchos.

Bakchos („Ariadne“), Kopf, S. 88, Abb. 193.

Chryfipp, Kopf, S. 125, 135, Abb. 268.

Eros, bogen spannend, S. 104, Abb. 216.

Fechter, fterbender: f. Gallier.

Gallier, fterbender, S. 122, 123, 134, Abb. 254, 262.

Helios: f. Alexander.

Homer, Kopf, S. 125f., 135, Abb. 279.

Kentauren, S. 130, Abb. 290; 291.

Knabe mit der Gans: f. Vatikan, Kandelabergalerie.

Philosophen: f. Chryfipp, Zenon.

Satyr, ausruhender, S. 71f., 74, 76f., Abb. 150, 163.

Trunkene Alte, S. 122, 134, Abb. 257.

„Zenon“, S. 125, 135, Abb. 267.

### Konfervatorenpalast

- Bäuerin, S. 120, Abb. 248.  
 Dornauszieher, S. 120f.  
 Fißher, S. 120, Abb. 247.  
 Marfyas, gebundener, S. 118, 123, Abb. 242, 263.  
 „Spinario“: f. Dornauszieher.  
 Wagenlenker, S. 109, Abb. 226.

### Palast Lancellotti

- Diskuswerfer, der Kopf, S. 114f., Abb. 231.

### Lateranifches Mufeum

- Kopf einer weiblichen Statue, S. 19, Abb. 61.  
 Landfchaft, Relief, S. 127, Abb. 285.  
 Marfyas, S. 109f., Abb. 227, 228.  
 Pofeidon, S. 105, 106, 107, Abb. 219.  
 Sophokles, S. 91f., Abb. 208.

### Villa Medici

- Meleager, Kopf, S. 69, Abb. 146.

### Nationalmufeum (Diocletiansthermen)

- Anzio, Statue von, S. 93f., 95ff., Abb. 210.  
 Apollon, vom Tiber, S. 43f., 80, Abb. 94.  
 Jüngling, von Subiaco, S. 88f., 117, Abb. 195.  
 Kopf: f. Perfer, Schlafende.  
 Mädchen: f. Anzio, Schlafende.  
 Perfer, toter, Kopf, S. 123, 134, Abb. 264.  
 Schlafende, Kopf, S. 123, Abb. 260.  
 Subiaco: f. Jüngling.

### Sammlung Ludovifi

- Ares, S. 104, 106, 107, Abb. 217.  
 Athena, des Antiochos, S. 35ff., 39, Abb. 82, 90.  
 Erinye, Kopf, S. 123, Abb. 261.  
 Gallier und Weib, S. 119, 122, 134, 135, Abb. 246, 253.  
 Gewandfigur, weibliche, mit Peplos, S. 19, Abb. 61.  
 Hermes, als Redner, S. 80, Abb. 176.  
 „Medufa“: f. Erinye.

Satyr, einsehenkender, S. 71, 76f., Abb. 149, 162.

Weibliche Figur: f. Gewandfigur.

### Sammlung Torlonia

„Hestia“ Giustiniani, S. 19, Abb. 60.

### Vatikanisches Museum

#### Belvedere

Apollon, S. 85, Abb. 183.

„Herakles“: f. Torfo.

Laokoon, S. 87f., 119, 123, 135, Abb. 192.

Torfo, S. 117, Abb. 234.

#### Sala della Biga

Bakchos („Sardanapallos“), S. 90, Abb. 201.

Diskuswerfer, antretend, S. 80, Abb. 179.

Diskuswerfer, schleudernd, S. 114f., Abb. 231.

„Sardanapallos“: f. Bakchos.

#### Braccio nuovo

Apoxyomenos, S. 102ff., 106, Abb. 215.

Demosthenes, S. 124f., Abb. 265.

Nil, S. 129f., Abb. 289.

Niobide, fliehende, S. 91, 94, 96, Abb. 207.

Schaber: f. Apoxyomenos.

#### Büftenzimmer

Pan, Kopf, S. 126, 136, Abb. 284.

Silen, Oberkörper, S. 126, 136, Abb. 283.

#### Sala a Croce greca

Aphrodite, S. 73f., 76, 96, Abb. 155, 156.

#### Kandelabergalerie

Antiocheia, Stadtgöttin: f. Tyche.

„Demeter“, S. 95, Abb. 213.

Fischer, alter, S. 121, Abb. 251.

Knabe mit Gans, S. 119, 121, Abb. 243.

Perfer, besiegter, S. 118, Abb. 238.

Tyche von Antiocheia, S. 116, Abb. 232.



## Kabinett der Masken

Aphrodite, kauernde, S. 118, Abb. 237.

## Saal der Mufen

„Kora“: f. weibliche Figur.

Polymnia, S. 90, Abb. 206.

Thaleia, S. 90, Abb. 205.

„Urania“: f. Weibliche Figur.

Weibliche Figur, „Urania“, S. 90, Abb. 200.

## Rotunde

Meergottheit, Herme, S. 126, 136, Abb. 282.

Zeus, von Otricoli, Kopf, S. 85f., Abb. 185.

## Statuengalerie

Amazone, Kopf, S. 80, Abb. 175.

Apollon Sauroktonos, S. 72, 76, Abb. 151.

Ariadne, S. 95, 117, 123, Abb. 214.

Eidedchsentöter: f. Apollon.

Eros, von Centocelle, S. 72f., 76f., Abb. 152, 161.

Triton, S. 86, Abb. 186.

## 3. DIE ÜBRIGEN LÄNDER

## BERLIN

## Königliche Museen

Altar von Pergamon

Aufbau, S. 87, Abb. 188.

Gruppe der Athena, S. 87, 94f., 96, Abb. 190; der Nyx,  
S. 94f., 96, Abb. 211; des Zeus, S. 87, 94f., 96, Abb. 189;

Klytios, Kopf, S. 87, Abb. 191.

Amazone, S. 79, Abb. 170.

Bakchantin, S. 116f., Abb. 233.

Kopf, weiblicher, aus Pergamon, S. 88, Abb. 194.

Krieger, Bronzefigürchen, S. 7, Abb. 31.

Kriophoros: f. Widdertträger.

Mänade: f. Bakchantin.

Meleager, S. 69, Abb. 145.

Polymnia, S. 95, Abb. 212.

Widderträger, Bronzefigürchen, S. 6, 26, Abb. 13.

#### **Sammlung Kaufmann**

Aphrodite, Kopf, S. 73f., 76f., 83, Abb. 156, 160.

#### BROCKLESBY

##### **Lord Yarborough**

Niobe, Kopf, S. 85, Abb. 182.

#### DRESDEN

##### **Albertinum**

Apollon und dreifußraubender Herakles, Relief, S. 132, Abb. 296.

Athena, Kopf: zu S. 109f., Abb. 228; Statue, S. 43f., Abb. 95.

Dreifuß, Raub des: f. Apollon.

Herakles: f. Apollon.

„Herculanenferin“, große, S. 90, Abb. 203 (vgl. zu Abb. 204).

Kopf, einer Alten, S. 121, Abb. 252; Athena: f. oben.

Weibliche Figur: f. Herculanenferin.

Zeus, S. 44, Abb. 97.

#### FRANKFURT A. M.

##### **Städtische Skulpturensammlung**

Athena: zu S. 109f., Abb. 228.

#### KASSEL

##### **Museum**

Apollon, S. 10, 44, Abb. 33, 96.

#### KONSTANTINOPEL

##### **Museum**

Hermes, Herme, S. 44, Abb. 98.

#### KOPENHAGEN

##### **Nationalmuseum**

Metope des Parthenon, Bruchstück, S. 47, Abb. 101.

## LONDON

## Britisches Museum

- Apollon Strangford, S. 7, Abb. 22.  
 Asklepios Blacas, S. 85, Abb. 184.  
 Athena Parthenos, Schildfragment Strangford, S. 34, 35, 53, Abb. 79.  
 Chares, Sitzfigur, S. 6, Abb. 8.  
 Demeter, von Knidos, S. 84f., Abb. 181.  
 Diadumenos, Farnese, S. 43, 80, Abb. 93; Vaifon, S. 79, 80, Abb. 169.  
 Dornauszieher, S. 120f., Abb. 249.  
 Herakles, Herme, S. 69, Abb. 143.  
 Jungen, streitende, S. 121, Abb. 250.  
 Jüngling, Westmacott, S. 80, Abb. 173; f. auch Diadumenos.  
 Mausoleum, Fries, S. 67, Abb. 139.
- Parthenon
- Fries, Nord. Festszug: Reiter, S. 60, Abb. 132.  
 Fries, Ost. Festszug: Mädchen, S. 59f., Abb. 126; Würden-träger, S. 59f., Abb. 125. Götter: Ares, S. 61ff., 107, Abb. 135; Athena, S. 61ff., Abb. 136; Demeter, S. 61ff., Abb. 135; Dionysos, S. 61ff., Abb. 135; Hephaistos, S. 61ff., Abb. 136; Hera, S. 61ff., Abb. 134; Hermes, S. 61ff., 107, Abb. 135; Iris, S. 61ff., Abb. 134; Zeus, S. 60ff., Abb. 134. Übergabe des Peplos, S. 60, Abb. 133.
- Giebel, Ost. Aphrodite, S. 50f., 57, Abb. 117, 123; Demeter, S. 49f., Abb. 114; Dionysos, S. 49f., Abb. 113, 119; Göttin, S. 50, 57, Abb. 116; Helios, S. 49, Abb. 112; Iris, S. 50f., 57f., Abb. 115, 124; Peitho, S. 50f., 57, Abb. 117, 123; Persephone, S. 49f., Abb. 114; Pferde, des Helios, S. 49, Abb. 112; der Selene, S. 50, 53f., 56, Abb. 118, 122; „Theseus“: f. Dionysos.
- Giebel, West. Athena, S. 49, Abb. 108; „Buzyges“ („Ilifos“), S. 49, 52, Abb. 110, 120; Poseidon, S. 49, 52, Abb. 109, 121.
- Metopen, Südseite. Kentaurenkämpfe, S. 47, Abb. 101—106.
- Schild, Strangford: f. Athena.  
 Sieger: f. Diadumenos, Jüngling.

## Lansdowne House

Herakles, S. 69, Abb. 144.

Hermes, S. 105 f., Abb. 220.

„Iafon“: f. Hermes.

## MADRID

## Museum des Prado

Diadumenos, S. 80, Abb. 172.

Gruppe, von Ildefonso, S. 131, Abb. 293.

Jüngling: f. Diadumenos.

## MÜNCHEN

## Glyptothek

Ägina, Tempel der Aphaia

Akroterion (Dachschmuck), Ostseite, S. 14, 21, Abb. 45.

Giebel, Ost. Herakles, S. 11, Abb. 37; Knappe, S. 11, 51 f.,

Abb. 36; Krieger, sterbender, S. 12, Abb. 39.

Giebel, West. Herstellung Thorvaldsen, S. 10 ff., Abb. 34.

Mittelgruppe, S. 11, 26, 51 f., Abb. 35; Verwundeter,  
S. 12, 26, Abb. 38, 73.

Alexander, S. 106, Abb. 222.

„Apollon“, von Tenea, S. 4 f., 108, Abb. 6, 223.

Eirene mit Plutos, S. 80, Abb. 177.

Ganymedes: f. Ilioneus.

„Ilioneus“, S. 88 f., 117, Abb. 196.

Kopf, weiblicher, S. 84, Abb. 180.

Satyr, vormalig Barberini, S. 122 f., Abb. 259; sogenannter  
schwänzchenhafter, S. 118, Abb. 239.

Trunkene Alte, S. 122, 134, Abb. 258.

## PARIS

## Louvre

Alexander, Herme, S. 105 f., Abb. 221.

Aphrodite, von Arles, S. 78, Abb. 166; von Fréjus, S. 80,  
Abb. 178.

Apollon, von Piombino, S. 7, 26, 108, Abb. 23, 224.

Artemis, von Gabii, S. 90, 96, Abb. 202.

Athena: zu S. 109f., Abb. 228; „Minerve au collier“, S. 35ff.,  
Abb. 81.

Eros, vom Palatin, S. 73, 76, Abb. 154; mit Kentaur: f. unten.  
„Fechter“, borghesischer, S. 117f., Abb. 235.

Kentaur, mit Eros, S. 130, Abb. 292.

Nike, von Samothrake, S. 93, 94, 95ff., 116, Abb. 209.

Parthenon

Fries, Ost. Festzug, Würdenträger und Mädchen, S. 59f.,  
Abb. 126.

Metopen, Süd. Lapithenkopf, S. 47, Abb. 102.

Satyr, Torso, vom Palatin, S. 74, Abb. 157.

### Nationalbibliothek

#### Medaillenkabinett

Herakles, Bronzebürgchen, S. 7, 10, Abb. 30.

Negerjunge, Bronzebürgchen, S. 122, 134, Abb. 256.

### PERGAMON

#### Akropolis

Altar, Herstellung, S. 87, Abb. 188.

### PETERSBURG

#### Kaiserliche Ermitage

Goldmedaillons mit Kopf der Parthenos, S. 35ff., 39, Abb. 86; 87.

### PETWORTH

#### Lord Leconfield

Aphrodite, Kopf, S. 78, Abb. 167.

### WIEN

#### Kaiserliche Antikensammlungen

Amazone, sterbende, S. 16, 21, 25, 26, 79, 109, Abb. 51.

Artemis, von Larnaka, S. 77f., 90, Abb. 165.

Brunnenreliefs, vormalig Grimani: Löwin, S. 127ff., Abb. 287;  
Muttereschaf, S. 127ff., Abb. 286.

Kamee des Aspasios, mit Kopf der Parthenos, S. 35ff., 39,  
Abb. 85, 92.

Penthefileia: f. Amazone.



## KÜNSTLER

### IM TEXT

- Eupompos, Maler, S. 102.  
Eutykhides, von Sikyon, S. 116. Werk: ebenda.  
Iktinos, Architekt, S. 46.  
Lyfippos, von Sikyon, S. 101—108, 113—116, 117, 133f.  
Werke: S. 102—106, 117.  
Myron von Eleutherä (Böotien), S. 109 f., 114 f. Werke:  
ebenda.  
Panainos, Maler, S. 41.  
Phidias (Pheidias), von Athen, S. 33f., 40, 43f., 45, 51, 53.  
Werke: S. 34—44, 51, 80.  
Polyklet (Polykleitos), von Argos, S. 79, 80, 112f., 131.  
Werke: ebenda.  
Praxiteles, von Athen, S. 70—83, 84, 86, 88, 89f., 92, 93f.,  
96, 131. Werke: S. 71—78, 82, 83, 89f., 92, 95f., 121.  
Skopas, von Paros, S. 67—70, 81—83, 84, 86f. Werke:  
S. 67, 68—70.

### ZU DEN ABBILDUNGEN

- Agafias, Sohn des Dositheos, von Ephesos, Kopist, Abb. 235.  
Agefander: f. Hagesandros.  
Alkamenes, Abb. 98, 178.  
Antenor, Sohn des Eumares, von Athen, Abb. 41.  
Antiochos, von Athen, Kopist, Abb. 82, 90.  
Apollonios, Sohn des Nestor, von Athen, Kopist, Abb. 234.  
Apollonios und Tauriskos, Abb. 288.  
Archermos, von Chios, Abb. 18.  
Aristeas und Papias, von Aphrodisias (Kleinasien), Kopisten,  
Abb. 290, 291.  
Aspafios, Steinschneider, Abb. 85, 92.  
Athanodoros: f. Hagesandros.  
Doidalfes, aus Bithynien (Kleinasien), Abb. 237.

- Hagefandros, Polydoros, Athanodoros, von Rhodos, Abb. 192.  
Kephifodotos, Abb. 177.  
Kleomenes: f. zu Abb. 198.  
Krefilas, von Kydonia (Kreta), Abb. 174, 175.  
Kritios und Nefiotes, Abb. 26, 27, 225.  
Myron: f. zum Text.  
Nefiotes: f. Kritios.  
Paionios, von Mende (Thrakien), Abb. 229.  
Papias: f. Aristeas.  
Phidias: f. zum Text.  
Polydoros: f. Hagefandros.  
Polyeuktos, Abb. 265.  
Polyklet: f. zum Text.  
Praxiteles: f. zum Text.  
Stephanos, Schüler des Praxiteles, Abb. 297.  
Tauriskos: f. Apollonios.

## BERICHTIGUNG

Seite 19, Zeile 28, lies: (64).

Seite 50, Zeile 29 f., lies: gereift.

# DIE RENAISSANCE IN BRIEFEN

Von Dichtern, Künstlern, Staatsmännern, Gelehrten  
und Frauen. Bearbeitet von LOTHAR SCHMIDT

Band I und II geh. je M. 5.—, geb. je M. 6.—. Beide Bände in Ge-  
schenkkarton M. 12.—, Geschenkausgabe in Leder M. 12.50.

Greifbarer ist nie die herrliche Epoche der Renaissance zum Leben erhaltend, als in diesen persönlichen Dokumenten der Zeitgenossen, die die beiden hier empfohlenen Bände vereinigen. Der Gedanke, einmal an Hand der erhaltenen Schriften und Briefe die Zeit selbst zu Worte kommen zu lassen, hat sich als ungemein glücklich erwiesen. Was diese Zeit an Typen aufzuweisen, was sie im letzten erstrebt, versucht und erhofft hat, hier wird es Wirklichkeit. Ein Zauber lagert über diesen durch die Ausführungen des Bearbeiters geschickt zu einem harmonischen Ganzen verbundenen Bekenntnissen, der uns zu Zeugen unmittelbaren Erlebens macht. Bedarf es danach noch weiterer Worte, den Wert und die Schönheit dieser entzückend ausgestatteten Bände anzupreisen? Sie sind das dokumentarische Gegenstück zu den Schriften von Burckhardt und Gregorovius und darum allen Freunden der Kunst und Kulturgeschichte bestens zu empfehlen.

---

---

# PILGERFAHRTEN IN ITALIEN

Von O. v. GERSTFELDT und ERNST STEINMANN

Mit 12 Tafeln. Geheftet M. 6.—, geb. M. 7.50, in Leder M. 10.—.

Aus dem Inhalt: MAILAND. Am Hofe der Sforza. Cadenabbia. Venedig. Der Karneval von Venedig. CREMONA. Cremona und sein Meister. FLORENZ. Emilia Peruzzi. San Marco. Francesco Landini degli Organi. Das Geheimnis des Meisters. FOLIGNO. ROM. Die Flora des Forum Romanum. Michelangelo-Erinnerungen in Rom. Venus und Violante. Papstdenkmäler in den vatikanischen Grotten. Römische Villen. Römische Gefänge. Caprarola, das Luftschloß des Alessandro Farnese. PASTUM. CAPRI.

---

---

Das Buch ist für alle diejenigen bestimmt, die Italien kennen und der alten Kunst und Kultur des Landes nahestehehen. Diese Auswahl von Beiträgen zweier Menschen, die sich innerlich in ihrer Liebe zu Italien begegnen, ist ebenso reizvoll durch ihren wissenschaftlichen Wert wie durch die hohe künstlerische Form, in der sie zum Leser sprechen. Der äußeren Ausstattung des Buches wurde die größte Sorgfalt zugewandt.

Illustrierter Katalog gratis und franko.

---

---

KLINKHARDT & BIERMANN, LEIPZIG  
VERLAGSBUCHHANDLUNG

# Stätten der Kultur

Herausgegeben von Dr. GEORG BIERMANN

Jeder Band geh. 3 Mark, geb. 4 Mark, in Leder 5 Mark

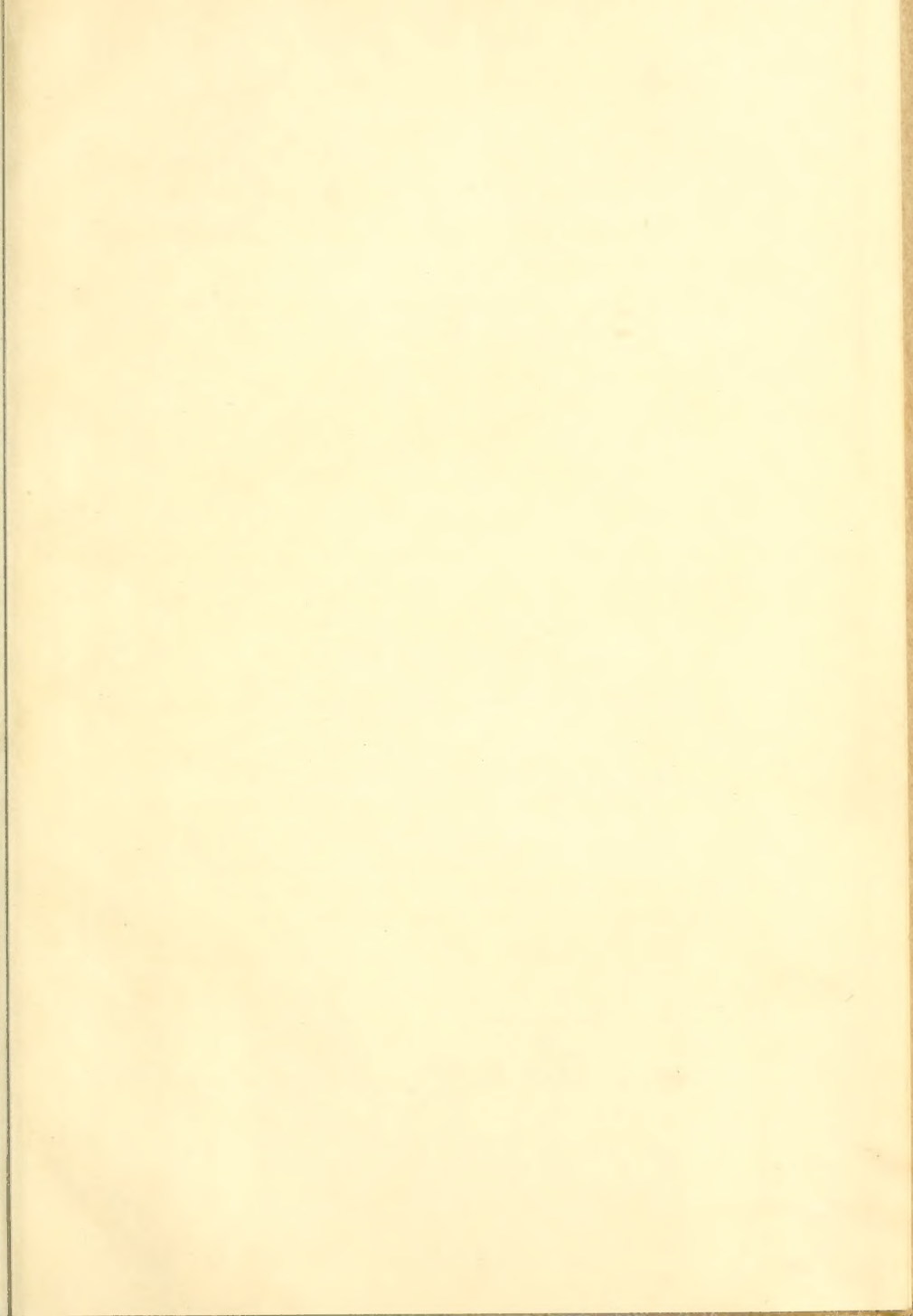
Die Bände dieser **reich illustrierten und künstlerisch ausgestatteten** Sammlung von Städte-Monographien gehören seit ihrem Erscheinen zu den beliebtesten Geschenkbüchern, die der Freund alter Geschichte und Kunst gebildeten und reisefreudigen Menschen darzubieten hat. Sie halten die Erinnerung fest an Gesehenes und Erlebtes und knüpfen ein gemeinsames Gedankenband zwischen Menschen, die vom Geist des Vergangenen mehr zu erfahren wünschen, als es die üblichen Reiseführer zu geben vermögen. Neben den alten Kulturstätten in Deutschland, denen vor allem das Programm dieser Sammlung galt, sind Italien und Spanien bisher würdig vertreten und darüber hinaus auch der Orient. Die Gründlichkeit und Gedicgenheit des Inhalts, die geschmackvolle und fesselnde Form der Darstellung, die anmutige Ausstattung und Illustrierung haben diesen Bänden vor anderen sehr schnell die Sympathie weitester Kreise eingetragen.

- |   |   |
|---|---|
| Bd. 1. <b>Berlin.</b> Von Wolfgang von Oettingen.                                     | Bd. 14. <b>Dresden.</b> Von Willy Doenges.  |
| Bd. 2. <b>Frankfurt a. M.</b> Von Paul Ferdinand Schmidt.                             | Bd. 15. <b>Sanssouci.</b> Von Karl F. Nowak.  |
| Bd. 3. <b>Bremen.</b> Von Karl Schaefer.  | Bd. 16. <b>Neapel.</b> Von Th. von Scheffer.  |
| Bd. 4. <b>Rothenburg o. d. T.</b> Von H. Uhde-Bernays.                                | Bd. 17. <b>Umbrische Städte</b> (Orvieto, Narni u. Spoleto). Von O. von Gerstfeldt. |
| Bd. 5. <b>Leipzig.</b> Von Ernst Kroker.  | Bd. 18. <b>Algerien.</b> Von Ernst Kühnel.  |
| Bd. 6. <b>Danzig.</b> Von August Grifebad.  | Bd. 19. <b>Sizilien.</b> Von Felix Lorenz.  |
| Bd. 7. <b>Luzern, der Vierwaldstätter See</b> und der St. Gotthard. Von Herm. Keffcr. | Bd. 20. <b>Augsburg.</b> Von Pius Dirr.   |
| Bd. 8. <b>Wien.</b> Von Franz Servaes.  | Bd. 21. <b>Rostock und Wismar.</b> Von W. Behrend.                                  |
| Bd. 9. <b>Lübeck.</b> Von Otto Grautoff.  | Bd. 22. <b>Urbino.</b> Von Paul Schubring.  |
| Bd. 10. <b>Altholland.</b> Von Josef August Lux.                                      | Bd. 23. <b>Hermannstadt.</b> Von W. Bruckner.                                       |
| Bd. 11. <b>Köln.</b> Von Egbert Delpy.  | Bd. 24. <b>Toledo.</b> Von Max von Boehn.   |
| Bd. 12. <b>Granada.</b> Von Ernst Kühnel.   | Bd. 25. <b>Mailand.</b> Von Felix Lorenz.   |
| Bd. 13. <b>Weimar.</b> Von Paul Kühn.   | Bd. 26. <b>Brüssel.</b> Von Fritz Stahl.  |
|   | Bd. 27. <b>Braunschweig.</b> Von Jonas P. Meier.                                    |

Band 1—25 werden auch als **BIBLIOTHEK** in Geschenkkassette jeder Band in einem aparten Einband mit reich in Gold geprägtem Lederrücken **zusammen zum Preise von Mark 100.—** abgegeben.

In dieser Form bilden die „Stätten der Kultur den schönsten Schmuck für den Bücherfhrank und ein Dokument moderner Kunst und Gelehrsamkeit, das immer aufs neue Anregung und Belehrung gewährt. Freunden von schönen Büchern sei diese Ausgabe zur Anschaffung besonders empfohlen. Einzelne Bände werden in dieser Ausstattung nicht abgegeben.

**Spezial-Prospekte und Verlagskatalog gratis und franko.**





162

Einige Gedanken über die Natur

der menschlichen Seele

von Johann Christian Bach

Leipzig, bey C. C. B. Buchhandlung

1754

Preis 1 Rthlr.

10 Schillinge

10 Groschen

10 Pfennige

10 Heller

10 Kreuzer

10 Denare

10 Siliqua

10 Quarta

10 Sexta

10 Octava

10 Decima

10 Duodecima

NB  
90  
L6  
Bd.1

Loewy, Emanuel  
Die griechische plastik

PLEASE DO NOT REMOVE  
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

---

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

---

